دراسات أدبية

جماليات الفنون

د. رمضان بسطاويسي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٨





تصميم الغلاف للفنان: سعيد المسيرى

دراسات أدبية

جماليات الفنون

مقدمة

موضوع هذا البحث هو : « الفن والحضارة فى فلسفة هيجل الجمالية » ، وتحديد هذا الموضوع بشكل دقيق أمر مهم ، لأنه يكشف عن مضمون البحث ، ويحدد الخط الفكرى الأساسى الذى يسعى البحث نحو ابرازه وتحليله ونقده ، وهدف هذا البحث هو دراسة **فلسفة الفن عند هيجل ، وتحليل فلسفته الجمالية** • لذا قد يبرز تساؤل ـ هنا ـ عن ورود كلمة « الحضارة » فى عنوان البحث ، الذى لم يأت عفوا ، وانما لأن الحضارة وثيقة الصلة بمحتوى البحث ؛ لأن المتأمل فى الفلسفة الهيجيلية ، يجد أنها فلسفة كلية نسقية يترابط مجموع مفاهيمها فى اطار الجدل الهيجلى الذى يرتبط فيه المنطق بالتاريخ من خلال رابطة انطولوجية لا تنفصم عراها ، بحيث لا تستطيع أن نتناول أى فكرة أو موضوع من الموضوعات التى طرقتها الفلسفة الهيجلية الا من خلال النسق العام لفلسفته • ويرتبط تحليل هيجل للجمال والفن ارتباطا وثيقا بنظريته الفلسفية والتاريخية العامة ، « ولقد تطورت نظرة هيجل للفن من خلال تطوره الفلسفى ، ولذلك لا يمكن عزل نظرته للفن عن فلسفته الميتافيزيقية والسياسية » (١) •

---

(١) Israel Know, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhaur, Humanities Press, New Jersey, 1978, p. 79.

ولذلك لا يمكن دراسة الفن والجمال بشكل مستقل عن المبادىء الرئيسية للفلسفة الهيجيلية ، وهى الكلية والسلب ، والتناقض ، والفكرة الشاملة ، والحرية ، والتاريخ الذى يعتبر من المبادىء الجوهرية فى فلسفة هيجل ، لأنه يعبر عن سعى الروح نحو الحقيقة التى تشكل جوهرها الحقيقى ، والفن هو أحد أشكال هذا السعى ، فالفن عند هيجل ليس ملكة ثالثة بين الادراك والنزوع كما هو الحال عند كانط Kant بل يقع الفن فى قلب الفلسفة الهيجلية ، لأنه مرتبط بالتاريخ ، والتاريخ مرتبط بالروح ، لأنه يعكس مسارها • والفن عند هيجل شأنه شأن الدين والفلسفة ، فهو أحد الأشكال التى تتموضع فيها الروح ، فالفن هو الروح الذى يتأمل ذاته فى حرية كاملة ويعبر عن ذلك بشكل حسى ، والدين هو الروح الذى يتصور ذاته فى خشوع ، أما الروح الذى يفكر فى ماهيته من خلال المفاهيم ، فهو الفلسفة •

ولذلك فللفن والدين والفلسفة مضمون واحد ـ عند هيجل ـ لكن يختلف الشكل فيما بينها وقد عبر هيجل عن هذا قائلا : « يوجد عنصر الروح الكلى فى الفن حدس وصورة ، وفى الدين عاطفة وتمثيل ، وفى الفلسفة فكر خالص وحر » (٢) •

ولابد أن نؤكد ، من البداية ، أن هذا البحث لايدرس الحضارة عند هيجل بشكل منفصل عن الفن ، ولكن يدرسها بوصفها مدخلا ، ونتيجة له ، والمقصود ـ هنا ـ بدراسة الفن والحضارة (*) هو : تناول الفن والثقافة . بوصف الفن أحد مظاهر الثقافة ذاتها ، ولذلك فان دراسة الفن والحضارة تعنى تحليل القضايا الرئيسية فى فلسفة الفن عند هيجل، لأن الحضارة أو الثقافة Bildung تجسد لديه ـ على نحو عينى وملموس جدلية الانسان ووضعه الاجتماعى ، وبالتالى يصبح الفن ـ من خلال الحضارة ـ تعبيرا عن الجوانب الانطولوجية والابستمولوجية لمرحلة الوعى الانسانى وتطوره • ولذا ، فالفن ـ عند هيجل ـ ليس قهرا للاغتراب الذى يمزق الانسان فحسب ، وانما هو تفتح لامكاناته الكامنة فيه ، وهو ـ أيضا ـ ادراك نوعى للعالم على نحو تشخيصى محسوس ،

---

(٢) Hegel's Philosophy of Right Trans. and with notes by T.M. Knox. Oxford University Press, 1976, p. 216.

(*) تعنى كلمة الحضارة عند هيجل معانى متعددة ، وهو لا يستخدمها بشكل مباشر ، الا حين يقارن بين الحضارات القديمة والحديثة ، وكان يستخدم الحضارة بمعنى الثقافة ومختلف الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية

وهو ليس « زينة للحياة ، انه يخلق أشكالا تعبر فيها الشعوب عن المعنى العميق للحياة » (٣) ٠

والفن عند هيجل تقليدا للطبيعة أو محاكاة لها ، وانما يتخذهـا وسطا للتعبير عن الجوانب المختلفة للوجود الانساني ، لكي يدرك الانسان ذاته ،ويتحرر من الغرق فى أسر الجزئى ، ليصل الى الكلية فى الفن ، التى تستوعب كل التجارب الشخصـية ، لتتحول الى تجربة انسـانية عامة ، وشاملة ٠ فالانسان يدرك ذاته ، حين يخرج ما فى داخله فى شكل حسى خارجى ٠ ولذلك فالشكل الحسى فى الفن ، هو الوسيط الذى ينقذ الانسان من الجزئى والخاص وتفاصيل الحيـاة اليوميـة ويسمو به الى العام ، وينفذ الى جوهر الواقع الكلى ٠ واذا أردنا أن نحدد موقع الفن من فلسفة هيجل ، فان هذا يظهر – لنا – بوضوح ، اذا نظرنا الى فلسـفة هيجل على أنها دراسة لتاريخ الحياة الروحية للانسان ، وهى تتعين ، ولذلك كان النشاط الروحى للانسـان كما يتجلى فى تاريخ العـالم ، وما ينتجه من أشـكال اجتماعيـة كالدولة ، وما يتعين فى الدين والفن والفلسفة » (٤) ، هو من أهم الموضوعات التى تحدث عنها هيجل بوصفها مثلا أعلى للوجود الذى يلتقى فيه العقل مع الطبيعة فى واقع عينى ، أى فى الوحدة التى تستوعب التناقض ، لأن الفن مرتبط بالحقيقة كما يفهمها هيجل ، فى العالم البشرى حيث يرتد المطلق الى ذاته بوصفه روحا مطلقا ٠ ويمكن أن نوضح هذا ، بأنه اذا كان موضوع الفلسفة الهيجيلية (٥) هو الحقيقة أو المطلق ، فان صيرورة المطلق تتضمن ثلاثة معان رئيسية : هى الفكرة المنطقية أو التصور أو الفكرة الشاملة « Begriff » ، ثم الطبيعة ، وأخيرا الروح ٠

وقد حاول هيجل فى فلسفته دراسة كل مظاهر الروح أو الفكر ، فقدم فلسفة فى الحضارة الانسانية ، ووضـع الأسس لدراسة الوعى

---

(٣) روجيه جارودى ، فكر هيجل ، ترجمة : الياس مرقص ، دار الحقيقة ، بيروت بدون تاريخ ، ص ٢١ ٠

(٤) د٠ امام عبد الفتاح ، المنهج الجدلى عند هيجل ، دار المعارف ، القـاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٦ ٠

(٥) ذهب بعض الباحثين الى النظر الى فلسفة هيجل بوصفها جمالية ، لأنها تسعى الى التناغم العميق بين الانسان والعالم ، انظر فى ذلك على سبيل المثال :
Mure (G.R.G.) : *Introduction to Hegel*, Oxford Clarendon Press, Lindon, 1959.

الانساني وتطوره ، فهو لم يقتصر على دراسة الحياة الباطنية للانسان ، وتفسيرها ، أى الروح الذاتى ، بل درس — أيضا — الروح فى أشكال انتاجية الخارجية كما سيتضح فى أعمال الجماعة البشرية ، مثل : الدولة والقانون والأخلاق ، « وهو ما يطلق عليه » : الروح الموضوعى » وكما يتحقق الروح فى الأشكال العليا — فى الفن والدين والفلسفة — وهو ما يطلق عليه : « الروح المطلق » .

يحاول هذا البحث دراسة التحققات العينيــة للروح المطلق ، كما تتبدى فى الفن ، أى أنه يتجاوز تقديـم فلسـفة هيجل الميتافيزيقيـة الا بالقــدر الذى يسمح بفهم أفكاره للفن ، لأن الفن هو بمثابــة تطبيق للفلسفة الهجيلية ، ومن ثم ، كان هذا التطبيق يستلزم الاحاطة بجوانب كثيرة من الفلسفة الهيجيلية، وهى لا تظهر بشكل مباشر فى ثنايا البحث .

واذا تساءلنا : لماذا تقدم بحثا فى جماليات هيجل بالذات ، وما مدى حاجتنا الى هذا ، وماذا يضيف ذلك الواقع الثقافى الراهن لدينا ؟

تنبع أهمية البحث فى جماليات هيجل من كونه ينظر الى تاريخ علم الجمال ، (وفلسفة الفن) بوصفة حلقات تكمل بعضها بعضا ، وهذا يعنى ان دراسة الجمال لديه هى دراسة لتــاريخ الجمال والفن ، وهذا الأمر — لدى هيجل — نجده — أيضا — فى دراسته للفلسفة ، فالفلسفات كلها تشكل حلقات مترابطة تومىء الى الحقيقة ، لأن كل فلسفة تنبع من الفلسفات الســابقة عليها ، واذا كانت مهمة الفلسفة عنــد هيجل هى الوصــول الى الحقيقــة ، فانه يحاور كل الفلسفات التى سبقته ، وكتابه « محاضرات فى تاريخ الفلسفة » هو حوار جدلى ، وموسوعة متكاملة عن تطور الفلسفة فى ادراكها للحقيقة ، وهذا ما نجده فى « محاضراته عن فلسفة الفن الجميل » ، حيث يستوعب الاتجاهات السابقة ، ويتضمنها — أيضا — ولذلك فان دراسة جماليات هيجل هى محاولة لرؤية تطور الفكر الجمالى من خلال فيلسوف استوعب وحلل كل الأفكار فى تاريخ الفن . وجماليات هيجل — كما تبدو فى هذا الكتاب — لا تفصل بين فلسفة الفن، وتاريخ الفن ، وأشكال وابداعات الفن ذاتها — مما يجعل دراسته مجالا خصبا للفنان والناقد ، وعالم الجمال .

ولذلك فكثير من أفكار هيجل — فى الفن — ليست جديدة تماما ، لكن الجدة والعمق فى هذا العرض التركيبى ، الذى يقدمه هيجل ، ففكرة الكلية فى الفن ترجع الى أفلاطون وأرسطو ، ولكن الجديد فى فكر هيجل

أنه يقدم فكرة الكلية من خلال تحليله لقضايا الابداع والاغتراب ، وتطور الوعي الانساني في الحضارة الانسانية ، فهو يدرس الفن باعتباره نشاطا انسانيا يعبر عن الحقيقة ، وهو يسعى للاجابة عن سؤال مهم وهو : كيف يمكن للفن أن يعبر عن الحقيقة ؟ وفي اجابته عن هذا التساؤل ، يكشف حقيقة الفن ، ودوره في التعبير عن الوعي البشري في الحضارات المختلفة ، ولذلك فهو لا يقدم دراسة نظرية خالصة للفن ، انما يتجاوز هذا الى تقديم دراسات تطبيقية لكل فن من الفنون · والسمات الخاصة لكل فن في عصوره المختلفة · ففي « ظاهريات الروح » يتوقف هيجل عند الفن حين يتحد بالدين ـ عند الاغريق ـ وهو ما يطلق عليه اسم « الديانة الجمالية » ، حيث تعبر الشعوب عن تصوراتها للعالم ، ثم ينتقل للعصر الحديث الذى أصبح للفن فيه مكان ثانوى في حياة الأفراد والمجتمعات ·

وحين يتعرض هيجل لدراسة الفن الاسلامي ، فانه يدرسه من خلال السمات الجوهرية للروح الاسلامية ، ولهذا فهو يوضح أن الفن الاسلامي مطابق لجوهر الدين الاسلامي الذى يرفض التجسيد ·

والواقع أن الدوافع لهذا البحث نوعا : دوافع ذاتية متصلة بالباحث ، ودوافع موضوعية تتصل بواقعنا الثقافي ، أما الدوافع الذاتية فهى تنبع من دراسة الباحث لعلم الجمال لدي جورج لوكاتش G· Lukàcs (١٨٨٥ ـ ١٩٧١) في بحث سابق ، ولوكاتش من أبرز علماء الجمال المعاصرين الذين تأثروا بهيجل بشكل مباشر ، ولذلك كان يعود الباحث الى النصوص الهيجلية كلما أراد البحث عن أصول القضايا التى يطرحها لوكاتش ، ولذلك فان تأصيل اتجاه لوكاتش يلزم الرجوع الى هيجل الذى يعتبر مصدرا رئيسيا للفكر الجمالي المعاصر ، ومحاولة من الباحث في اكتساب أدوات نظرية واجرائية تمكنه من تحليل النماذج الابداعية ، ولا سيما أن الباحث له عدة محاولات في هذا الميدان ·

أما الدوافع الموضوعية فهى ترجع الى عدة أسباب منها : أن الواقع الثقافي يشهد لدينا في الآونة الأخيرة نماذج ابداعية في القصة القصيرة ، والرواية ، والشعر تقوم على أساس جدلي بين الشكل والمضمون ، دون أن تظهر أعمال نقدية في مستوى هذه الأعمال الابداعية ، رغم أن الواقع الثقافي يشهد عرضا وفيرا لكثير من الاتجاهات الجمالية والنقدية المعاصرة· وهذا ما أوجد هوة واسعة بين الابداع والنقد ، وأوجد ثنائية بينهما ، رغم أنهما ـ في الحقيقة ـ وجهان لعملة واحدة ، ولعل هذا يرجع الى عدم وضوح الأسس الفكرية والفلسفية والحضارية لجماليات العمل الابداعي ·

ومن ثم تخلف النقد عن تفهم الأعمال الابداعية ، واكتفى — فى كثير من الأحيان — برد الأعمال الريادية الابداعية الى ما يماثلهـا فى التجربة الغربية ، رغم تناقض الأسس الحضارية والفكرية للأعمال الغربية مع ما تطرحه أعمالنا الابداعية • ويمكن توضيح هذه الفكرة بأن لدينا كثيرا من الأعمال الابداعية التى يستعصى فهمها من خلال النقد التقليدى ، فيلجأ الناقد الى تفسيرها من خلال الأعمال الابداعية التى تصدر فى الغرب ، التى قد تتماثل معهـا فى البناء والأسلوب ، رغم أن الأعمال الابداعية الغربية قد تصدر عن فلسفة خاصة في استخدام اللغة ، أو تصوير المكان، مثل : الفينومينولوجيا ، بوصفه أساسا ابداعيـا للرواية الجديدة لدى ناتالى ساروت وجرييه ، حيث تتفق أعمالهما فى شكلها مع ما يضمونه من قصـد ، ولذلك فان فهم الأعمال الابداعية يردها كليـة الى النموذج الغربى ، يخالف أبسط المبادىء النقدية ، وهو أن الأعمال الابداعية هى مظهر يعبر عن تطور الوعى الحضارى ، وفهمه لذاته ، ولذلك — مثلا — لا يمكن رد أعمال أدوار الخراط وصلاح عبد الصبور وأدونيـس الى جويس ، واليوت ومالارميه ، دون أن نتبين أن جوهر التجربة لدى هؤلاء المبدعين العرب يختلف عن جوهر التجربة الغربية ، ونقصد بالجوهر ، الأسس الفكرية والاجتماعية التى تقوم عليها الحضارة فى كل منهما ، فالعمل الابداعى ليس علاقات رمزية داخل العمل الفنى فقط ، وانما هو يصور العلاقة الجدلية بينه وبين الحضارة التى ينتمى اليها ، ولذلك فان دراسـة هيجـل هى نفى لوجود الثنـائية بين الابـداع والنقـد ، والفن والحضارة ، لأنه يؤكد على الوحدة الكلية بينهما كما سيتبين هذا أثناء البحث •

ولا يبغى هذا البحث أن يقدم حلولا نظرية لمشاكل الفن والابداع من خلال هيجل ، فهذا يتناقض مع أسس الفلسفة الهيجلية التى ترى أن فلسفة الفن لا تسعى الى فرض قواعدها على الفنانين فى تحقيق الجمال ، وانما عليها أن تبحث فى الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه — واقعيا — فى الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها صياغة شروط ما للانتـاج الفنى » • ولذلك فان دراسة هيجل هى نوع من الحوار مع تجربة الحضارة الغربية لدى أبرز أعلامهـا الذين ساهموا فى صياغة العقل والوجدان الأوروبى المعاصر ، ودعوة لطرح القضايا الجوهرية فى الثقافة والجمال فى واقعنا الراهن (*) •

(*) هل يمكن التساؤل عن السبب فى غياب الدراسات الفكرية لواقعنا الثقافى والاجتماعى والسياسى ، يرجع الى عدم وجود منابر ثقافية يساهم من خلالهما دارسو الفلسفة والمهتمين فى اثارة القضايا ؟ أم ان الامر يرجع الى ان المجال لا يتسع للفلسفة باعتبارها اكثر العلوم جذرية فى نقد الواقع والثقافة ؟

ومن الأسباب ـ أيضا ـ : أن الفكر الغربى يشهد الآن حركة فكرية ، فى مجال العـلوم الانسـانية بوجه خاص ، وتوجد محاولات عميقة لاعادة دراسة هيجل ودلتاى وماركس من خلال رؤى ومناهج جديدة ، ومنها على سبيل المثال : قراءة ألتوسير لماركس ، وقراءة ماركيوز لهيجل من خلال انطولوجيا هيدجر ، هذا بالاضافة الى الدراسات المعاصرة فى علم اللغة الحديث ، والبنيوية والسيميولوجيا (**) ، وغيرها من الاتجاهـات التى تقدم طرقا مختلفة فى تناول العمل الفنى ، حتى نادى البعض بعلم الفن ، وهذا ما سبق أن نادى به شلنج من قبل ، بحجة أنه لابد أن يكون هناك علم قائم بذاته يختص بحل اشكاليات العمل الفنى ، وهذه القضية مثار جدل طويل بين المهتمين بالنقد ونظرية الفن والفلسفة ، ويمكن القول ـ باختصار ـ أن الفلسفة ـ بالمعنى الهيجلى لا تزال تقدم اضافات حقيقية لنظرية الفن ، على أساس أن أى نظرية أو فلسفة فى الفن تعكس موقفـا ورؤية معرفية ووجودية للعـالم ٠

وكثير من اشكاليات الابداع الفنى العربى ترجع الى الفصل بين النقد فى جانبه الاجرائى ، وبين الأصول الفلسفية لأية نظرية نقدية ، ولذا لابد من تتبع هذه الاتجاهات النقديةفى أصولها الفلسفية وبالتالى نفهم موقفها الحضارى والتاريخى والأخلاقى ، وهنا يأتى دور الباحثين فى الدراسات الجمالية وفلسفة الفن فى فهم وتحليل هذه الاتجاهات النقدية المعاصرة بشكل لا يفصل بين الجوانب المعرفيـة والوجودية لأية نظرية نقدية وبين الخطوات الاجرائية فى النقد الفنى ٠ ويعتبر هيجل الأصـل الفلسـفى لكثير من النظريـات النقدية المعـاصرة التى قـدمها لوكاتش وجولدمان وجماعـة فرانكفورت ، مثـــل : أدورنو ، ووالتر بنيـامين ، وماركيوز والاتجاهات الماركسية فى النقد ٠ ولهذا فان دراسة فلسـفة هيجل الجمالية تفصـح عن الجوانب الفلسفية والأيديولوجية لكثير من الاتجاهات المعاصرة ، ولذلك يقول جورج لوكاتش : لولا هيجل ، ما كان الجمال على ما هو عليه الآن ٠ وهذا الأمر ليس خاصا بهيجل وحده ، وانما نجده ـ أيضا ـ فى النظرية النقدية التى تعتمد على أنطولوجيا هيدجر فى اللغة والشعر ، فلا يمكن فهم الدلالة العميقة لهذا النقد ، دون الرجوع الى فلسفة هيدجر الميتافيزيقية ٠

(**) السيميولوجيا Semiology هى علم العلامات ، ويرجع هذا المصطلح الى دى سوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) الذى قال أن من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ويغدو جزءا من علم النفس الاجتماعى ، والمصطلح مشتق من الكلمة اليونانية Senuo ، التى تعنى علامة ، وهذا المصطلح ليس غريبـا عن الفلسفة لأن بيرس (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) يرى : ان المنطق هو نظرية العلامات ٠

وتتبع أهمية دراسة هيجل – أيضا – من كونه قد تعرض لكثير من القضايا المطروحة لدينا الآن ، والتى تحتاج الى تأصيل نظرى وفلسفى ، ومن هذه القضايا : البعد الجمالى فى العملية الابداعية ، أشكال الفنون ، تطور الفنون ، الشكل والمضمون فى العمل الفنى ، الفن والأيديولوجيا •

واذا تساءلنا كيف يمكن دراسة فلسفة الفن عند هيجل ؟ لابد أن نشير الى الدراسات السابقة التى قدمت عن هيجل (**) ، لان هذه الدراسة هي بمثابة تطبيق وتحقيق عينى للجدل الهيجلى فى مجال الفن ، ولأنه لا يستطيع أى باحث أن يقدم – بمفرده – الفلسفة الهيجلية فى مجالاتها المختلفة ، ولذلك يمكن اعتبار هذا البحث هو حلقة من حلقات الاهتمام بهيجل فى اللغة العربية ، واستكمالا للجهود والدراسات السابقة التى قدمت من قبل •

والمنهج المتبع فى البحث هو منهج تحليلى نقدى ، فهو يهدف الى عرض نظرية هيجل الفلسفية فى الجمال والفن ، من خلال تحليل نصوص هيجل الأساسية حول هذا الموضوع ، وقد اقتضى عرض نظرية هيجل وابرازها ، أن يلجأ الباحث الى مقارنة نصوص هيجل بالكتابات التى يطرحها هيجل • ولتحقيق هذا الهدف، اعتمدت بشكل أساسي على مؤلفات هيجل نفسه مترجمة الى اللغة الانجليزية ، وبصفة خاصة على مؤلفه الرئيسى « الاستطيقا – محاضرات في فلسفة الفن الجميل » لأن نظرية هيجل فى الفن ، متضمنة فى هذا الكتاب • صحيح أنه قد أشار الى بعض القضايا الجمالية في ظاهريات الروح (١٨٠٧) ، وفى « موسوعة العلوم الفلسفية » في الجزء الثالث عن « فلسفة الروح » (١٨١٧) ، وقد أثار – أيضاً – للفن في كتابه « محاضرات في فلسفة الدين » ، وفى كتابه « محاضرات فى فلسفة التاريخ »

(★) لابد من الاشارة للدور الريادى الذى قام به د• إمام عبد الفتاح فى دراسته للمنهج الجدلى عند هيجل ، هذا بالاضافة الى ترجماته المتعددة للنصوص الهيجلية ، مما ساهم فى فتح الباب لدراسات جديدة عن الفلسفة الهيجلية ، وساهم – ايضا فى نشر – الفلسفة الهيجلية على نطاق واسع ، ولذلك يمكن اعتبار هذا البحث ثمرة من ثمار هذا الدور الذى قام به د• امام عبد الفتاح ، ومن أبرز الدراسات ايضا : دراسة وليد عطارى : الوعى وتطوره عند هيجل « ماجستير » اشراف يحيى هويدى جامعة القاهرة ١٩٧٥ ، ودراسة يوسف سلامة عن السلب واليوتوبيا عند هيجل وماركيوز « دكتوراه » اشراف حسن حنفى جامعة القاهرة ١٩٨٦ ، ود• نازلى اسماعيل : الشعب وتاريخ هيجل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦

وقد استفدت منها في ابراز الجوانب المختلفة لرؤية هيجل الجمالية ، حتى انني كتبت عن جماليات هيجل كما تتبدى في الظاهريات ، لكن الاعتماد الأساسى كان على كتابة الرئيسى عن الاستطيقا .

وبالطبع ان كثيرا من المراجع ــ سواء تلك التى كتبت عن هيجل أو المراجع العامة التى تعلقت بموضوع البحث ــ قد أفادت فى هذا البحث بصورة أو بأخرى ، ولكن الملاحظة الواضحة هى اعتماد البحث على مؤلفات هيجل نفسه ، لأن موضوع البحث وخطه العام قد استمدا من كتابات هيجل ذاتها ، لا سيما أن كثيرين من الشراح ، كانوا يحاولون تفسير هيجل وفق رؤيته الخاصة واتجاهه الفكرى العام ، لكى يؤسس عليه نظريته الخاصة .

وقد يعترض البعض بأن الكتاب الذى نعتمد عليه بشكل أساسى هنا هو عبارة عن محاضرات كان يلقيها هيجل ، وبالتالى فان الصياغة وبعض الملاحظات قد ترجع الى تلاميذه ، وبالتالى لا يمكن النظر اليه بوصفه انتاجا أدبيا لهيجل ، ولكن بوزانكيت قد حسم هذا الخلاف حين قال عن كتاب « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » : أنه يمكن الاعتماد عليه بشكل جوهرى فى عرض نسق هيجل فى علم الجمال » (٦)

وتوجد ترجمات كثيرة لهذا الكتاب ، لكن أهم الترجمات ، هى : ترجمتان كاملتان فى اللغة الانجليزية، وترجمة كاملة فى اللغة الفرنسية، والترجمة الانجليزية الأولى قام بها أوسماستون F. P. B. Osmaston التى صدرت سنة ١٩٢٠ ، تحت عنوان « فلسفة الفن الجميل The Philosohy of Fine Art (٧)، فى أربعة أجزاء ، أشار فيها المترجم الى أربع ترجمات انجليزية لبعض أجزاء الكتاب قبله ، وأشار ــ أيضا ــ الى ترجمة فرنسية ، وبين أن أهم هذه الترجمات هى ترجمة بوزانكيت Bosanquet لمقدمة المحاضرات ، لأن الترجمات الأخرى كانت متحررة من النص الأصلى لهيجل ولا تلتزم به ، ولذلك كانت تعتبر هذه أول ترجمة انجليزية كاملة اعتمدت على نصوص محاضرات هيجل التى جمعت من تلاميذه ونشرت فى برلين سنة ١٩٣٥ بعد وفاة هيجل ، ويعترف المترجم

(٦) Bernard Bosanquet : A History of Aesthetic from the Greeks to the 20th Century., Meridian Library, new York, 1957, p. 334.

(٧) انظر :

باستفادته من ملاحظات بوزانكيت ، لا سيما فى كتابه تاريخ علم الجمال ، الذى أوضح ارتباط فلسفة هيجل فى الفنون الجميلة ، بنسقه الفلسفى العـام .

وأهم ما يميز هذه الترجمة هو وجود فهرس واف فى نهاية الأجزاء، وهو بمثابة دليل للقارىء ولكن هذا الفهرس نجده فى الترجمة الانجليزية الأخرى وهى ترجمة نوكس T. M. Know ، التى تقـــع فى مجـلدين ، وعنوانها الاستطيقا ، محاضرات فى الفن الجميل (١٩٧٥)
« Aesthetics, Lectures on Fine Art »

وبين نوكس أن هذه الترجمة الجديدة كانت ضرورية ، لأن ترجمة أوسماستون لم ترجع الا الى طبعة واحدة قديمة ، وهى طبعة ١٨٣٥ (*) ، بينما رجع نوكس الى طبقات متعددة من النص الألمانى ، وآخر الطبعات التى رجع اليها هى طبعة بون Bonn سنة ١٩٦٩ .

أما الترجمات الفرنسية ، فأول ترجمة لهذا الكتاب صـــدرت فى باريس سنة ١٨٤٠ حتى سنة ١٨٥٢ ، وقام بها بنارد Benard فى خمسة مجلدات ، ولكن الترجمة جاءت صعبة وعسيرة الفهم ، ثم جاءت ترجمة س . جانكيلفيتش S. Jankelevitch فى أربعة مجلدات فى باريس سنة ١٩٤٤ ، وتتميز هذه الترجمة بأنها حاولت تطوير ترجمة بينارد . وقد أبدى نوكس الكثير من الملاحظات حـول عـدم دقة ترجمة أوسماستون وحواشيه ، مما دعاه الى انجاز هذه الترجمة المشار اليها ، وهى الترجمة التى اعتمدت عليها فى كل مراحل هذا البحث .

يبقى أن نشـــير الى محتويات البحث ، الذى يتكون من مقدمـة وسبعة فصول ففى المقدمة ، حددت المقصود بعنوان البحث ، بأن البحث لا يهدف الى دراسة الحضارة ، وانما يدرس الفن فى صورته الهيجلية التى تقترن بالحضـارة ، وبينت دوافع البحث وأهميتـه ، وفى الفصل الأول : درست مشكلة الحقيقة عند هيجل ، وأشرت الى اقسام الفلسفة الهيجلية بهدف بيان موقع الفن منها . وفى الفصل الثانى ، بينت فيه مفهوم الحضارة عند هيجل ، وجماليات هيجل كما تتبدى فى ظاهريات

(★) ويطلق على هذه الطبعة طبعة هوتو Hotho نسبة الى احد تلاميذ هيجل ، وهو هوتو (١٨٠٢ ــ ١٨٧٣) الذى جمع محاضرات هيجل فى فلسـفة الجـمال وتولى نشرها من سنة ١٨٣٥ حتى سنة ١٨٣٨ وهى اول طبعـة تصدر بالالمانية عن نص محاضرات هيجل بعد وفاته .

الروح • وفي الفصل الثالث : تناولت ميتافيزيقا الجميل عند هيجل ، والجمال في الطبيعة والجمال في الفن ، وفي الفصل الرابع ، تناولت فلسفة الفن عند هيجل • وفي الفصل الخامس : عرضت لتاريخ الفن عند هيجل ، ومشكلة تطور الفنون ، وعرضت لأنماط الفن الثلاثة : النمط الرمزي ، والكلاسيكي ، والرومانتيكي ، وفي الفصل السادس : عرضت لنسق الفنون الجميلة ، ونظرية هيجل في العمارة والنحت وفي التصوير ، والموسيقى ، والموسيقى والشعر ، وفي الفصل السابع : بينت أثر هيجل بشكل عام على الفكر الجمالي المعاصر لاسيما لدى كروتشه ، ثم طرحت محاولة لرؤية نقدية لفلسفة هيجل الجمالية تبرز اسهامه الرئيسي في علم الجمال ، لأن المقصود بالنقد ، ليس تصيد الأخطاء الجزئية ، وانما الأهم ابراز الاسهامات الفعلية •

الفصل الأول

الأسس الفلسفية لجماليات هيجل

« الحقيقة عند هيجل »

تمهيـــد :

موضوع هذا البحث هو دراسة فلسفة هيجل الجمالية ، ولقد أشرنا فى مقدمة البحث الى أن الطابع الجدلى لرؤية هيجل الجمالية هو الذى حتم علينا أن نضــع كلمة « الحضارة Civilization بجانب « الفن Art » ، لأنه لا يمكن دراسة الفن عند هيجل بمعزل عن التاريخ والثقافة والحضارة ، ولأنه ببساطة ــ اذا تأملنا تاريخ الفن ــ سنجد أنه يعكس تاريخ الانسان بصورة من الصور ، فالفن يصور لنا مسيرة الحضـــارة الانسانية وسمات الشعوب وأفكارهم وتصوراتهم الدينية والجمالية ، ويمكن دراسة الذات القومية لأية أمة من الأمم من خلال دراسة فنهــا ودينهــا وفلسفتها (*) . وقبل أن نعرض فلسفة هيجل فى الجمال والفن لابد أن نشير الى الأصــــول الفلسفية التى تقوم عليها رؤية هيجل الجمالية ؛ لأن تطبيقاته للجدل فى تاريخ الفلسفة والتاريخ والقانون والجمال والدين لا تنفصل عن فلسفته العامة ، حتى أنه يصعب التفرقة ــ فى بعض الأحيان ــ

(*) ولهذا يلجأ كثير من المؤرخين الى دراسة الجوانب الاجتماعية والحضارية من خلال تاريخ الفن ، انظر على سبيل المثال : ارنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ترجمة : د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العــامة للكتاب ، القاهرة جزآن ، ١٩٧١ .

بين هذه الميادين ، وبين فلسفته العامة فيما يتعلق بتطور الفكرة أو تطور الروح ، وذلك لكي تتبين موقع الفن من فلسفته • ويمكن التساؤل هنا • لماذا تقدم فكرة عامة عن فلسفة هيجل ، ونحن ندرس موضوعا خاصا هو فلسفة الفن لديه ، رغم وجود دراسات عربية كثيرة عن هيجل ؟ (١) ، ويمكن الاجابة عن هذا التساؤل بأمرين أولهما : أن هيجل يرى أن الفن يعبر عن الحقيقة ، ولذا كان لابد أن تقدم ماهية الحقيقة التى هى ــ أيضا ــ موضوع الفلسفة الهيجلية بكاملها ، وثانيهما : أن فلسفة هيجل فلسفة كلية مترابطة ، والصــور المختلفة لها تعبر عن فكرة واحدة هى الفكرة الشــاملة Begriff ، والفن ، والدين ، والفلسفة ، والتاريخ ، والقانون هى مجالات مختلفة لتعين الروح وتطبيق الجدل ، « واذا كان العام سابقا على الخاص عند هيجل والكل سابقا على الجزء » (٢) ، فلا يمكن الحديث عن التطبيقات المختلفة الخاصة لفلسفة هيجل دون الاشارة الى الكل الذى تنتمى اليه•ويمكن اعتبار هذا الفصل مدخلا للفلسفة الهيجلية يساعدنا فى فهم البعد الجمالى الذى حددنا الدراسة به،ولقد حاولت ألا أكرر ما سبق أن قيل فى الدراسات العربية التى قدمت عن هيجل ، واعتمدت على أن هذه الدراسات يمكن الرجوع اليها لمن يريد الاستزادة عن موضوع الجدل مثلا ، ولذا ركزت هنا على الموضوعات المتصلة بعلم الجمال ، ولكن الوحدة والترابط اللذين يسيطران على الفلسفة الهيجلية تجعل هذه المهمة شاقة وعسيرة ، اذ يتطلب هذا من الباحث ألا يترك قسما من أقسام الفلسفة الهيجلية الا ويدرسه ، لأن كثيرا من أفكاره تتكرر بأشكال مختلفة فى كل الميادين التى يتناولها ، فمثلا : اذا أردنا أن ندرس مشكلة الحقيقة سنجد أن المنطق لديه هو علم الحقيقة ، والفن يعبر عن الحقيقة ، وهكذا يجد الدارس للفلسفة الهيجلية ــ فى أى موضوع من موضوعاتها ــ نفسه ملزما بالرجوع الى أعماله المختلفة ليرى تجليات الفكرة وأشكالهــا • ولذلك حاولت أن أجعل من هذا الفصل بمثابة افتتاحية لسيمفونية الجمال التى يؤلفها هيجل ، فأمهد أنفسنا وعقولنا لكى نستمع الى حركات السيمفونية المختلفة ولكى تغوص فى عالمه العميق ، وعلى الرغم مما قد يبدو من أن

---

(١) ان الدراسات العربية التى صدرت عن هيجل سواء كانت رسائل جامعية او كتبا تعفينا من تكرار أو ذكر كثير من المعلومات حول التعريف وبهيجل حياته وعصره ، وجذوره الفلسفية ، ولذلك كما قلنا فى المقدمة ان هذا البحث استكمال للجهود التى بذلت ، وهو متصل بالابحاث التى قدمت ، ومن أبرز الدراسات التى تقدم فكرة عميقة عن حياة هيجل ومؤلفاته وعصره نجد كتاب د• زكريا ابراهيم « هيجل » من ص ٢٣ الى ص ٩٧ مكتبة مصر ــ القاهرة ١٩٧٩ ، وقد اشار د• امام فى بحثه عن « المنهج الجدلى عند هيجل وحياته ص ٢٩ » مصدر مذكور •

(٢) د• حسن حنفى : قضايا معاصرة ، الجزء الثانى ، دار الفكر العربى ، بدون تاريخ ، ص ٢٢٥ •

هذا الفصل غير وثيق الصلة بعنوان البحث الرئيسى ، الا أنه ضرورى لفهم مصطلحاته الأساسية والاتجاه العام فى تفكيره الفلسفى من خلال عرض مفهوم الحقيقة لديه وأقسام الفلسفة الهيجلية لكى نتبين موقع الفن من فلسفته ٠

ولقد تناول هيجل مشكلة الحقيقة بشكل مباشر فى التصدير الذى كتبه لظاهريات الروح (٣) ٠ والفصل الأول من موسوعة العلوم الفلسفية (الجزء الأول) ٠ ولابد أن توضح منذ البداية أن الحقيقة عند هيجل لا يمكن صياغتها فى عبارة واحدة ، وانما نلتقى بها فى تمام النسق كله ٠

١ ـ الحقيقة هى موضوع الفلسفة الهيجلية :

نقطة البداية فى دراسة أى علم عند هيجل هى « البرهنة على وجود موضـــوعات هذا العلم ، والبرهنة كذلك على طبيعة هذه الموضـــوعات وكيفياتها » (٤) ، فهذا ما يفتتح به هيجل موسوعة العلوم الفلسفية ، حين يبدأ دراسة الفلسفة ، وتحديد موضوعاتها وكذلك يبدأ به « محاضراته

---

(٣) اعتمدت على ترجمة كوفمان Kaufmann لتصدير ظاهريات الروح Preface of Phenomenology وقد أورد كوفمان الفهرس الذى وضعه هيجل لهذا التصدير سنة ١٨٠٧ ، واذا استعرضناه سنجد انه يهتم بمشكلة الحقيقة بشكل مباشر وهو :

١ ـ فى المعرفة العلمية ، ٢ ـ عنصر الحقيقة هو التصور الشامل ، والصيغة الصحيحة هى النسق العلمى ، ٣ ـ الوضع الراهن للروح ، ٤ ـ ضد الشكلية المبنا ليس الاكتمال ، ٥ ، ٦ ـ المطلق ذات وما هو ؟ ٧ ـ عنصر المعرفة ، ٨ ـ الارتقاء الى هذا مر ظاهريات الروح ٩ ، ١٠ ـ تحول الفكرة الشاملة والمعرفة العامة الى فكر ، وهذا الى التصور الشامل ٠ ١١ ـ على اى نحو تكون ظاهريات الروح ذات طابع سلبى Negative أو تحتوى على ما هو زائف ٠ ١٢ ـ الحقيقة التاريخية والرياضية ٠ ١٣ ـ طبيعة الحقيقة الفلسفية ومنهجها ٠ ١٤ ـ ضد الشكلية المنظمة « المخططة » ،

١٤ ـ متطلبات دراسة الفلسفة ٠ ١٦ و ١٧ ـ الفكر البرهانى فى مسلكه السلبى ، وفى مسلكه الايجابى وموضوعه ، ١٨ ـ التفلسف الطبيعى بوصفه الحس الشائع الصحى وبوصفه عبقرية ٠ ١٩ ـ خاتمة علاقة المؤلف بالجمهور ٠

Hegel's Texts and Commentary, trans. by W. Kaufmann, Anchor Books, New York 1966, p. 5.

(٤) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتعليق وتقديم : د٠ امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٤٦ ٠

في تاريخ الفلسفة » ، و « فلسفة الفن » ، وتصدير « ظاهرة الروح » (٥). ففي « موسوعة العلوم الفلسفية » يحدد الموضوعات التي يدرسها ، وبالتالي يحدد الطابع الخاص للفلسفة الهيجلية ، ولذلك يبدأ بتقدير أن « موضوعات الفلسفة هي نفسها — بصفة عامة — موضوعات الدين ؛ فالموضوع في كليهما هو الحقيقة (٦) ، ومعنى هذا أن الفلسفة تشترك مع الدين في أن موضوعهما واحد هو الحقيقة ، ولكن الاختلاف بينهما يرجع الى اختلاف وسائل كل من الدين والفلسفة ، ويعني هذا — أيضا — أن نقطة انطلاق هيجل هي : اعتقاده بأن الحقيقة واحدة ، وهو يسلم بأن هذه الفكرة عامة ومجردة ، ويرى أن هدف الفلسفة هو أن تدرك أن الحقيقة واحدة ، ولذلك يقول في محاضراته في تاريخ الفلسفة : « الفلسفة هي العلم الموضوعي للحقيقة ، انها معرفة ضرورتها » أو علم الضرورة ؛ فهي ليست رأيا أو سردا للآراء » (٧) ، واذا كان هيجل يوحد بين الحقيقة الدينية والحقيقية الفلسفية ، فانه يرى أن الفكرة الشائعة عن التفرقة بين الانسان والحيوان ، هي الفكر ويمكن أن نضيف اليها أن الدين هو الذي يميز بينهما ، لأن الانسان هو وحده الذي يمكن أن يكون له دين ، وأن الحيوانات تفتقر الى الدين بقدر ما تفتقر الى القانون والأخلاق (٨) .

ويصرح هيجل في تصديره للظاهريات ، بأن عنصر الحقيقة هو الفكرة الشاملة وشكلها الصحيح هو النسق العلمي ، فهو يقول : ليس هناك شكل آخر يمكن أن توجد عليه الحقيقة سوى النسق العلمي الذي تنتظم فيه ، وما أحاول الوصول اليه هنا هو الاسهام في هذه الغاية : أن تقترب الفلسفة من صورة العلم ، أي أن تصبح الفلسفة قادرة على التخلي عن التسمي بحب المعرفة لكي تغدو المعرفة الفعلية Actual Knowledge (٩) ولكن ليس معنى هذا أن هيجل يؤمن بامكانية

---

(٥) من الملاحظ ان معظم أعمال هيجل تبدأ دائما بتقديم برهان حول وجود موضوع العلم المراد دراسته ، وتحديد ماهية هذا الموضوع . ونجد هذا في محاضراته عن : « تاريخ الفلسفة » ، ص ١٢ من ترجمة E. S. Haldone الانجليزية طبعة : 1955, London, R. & K. P.

وكذلك في تصدير ظاهريات الروح حيث يقول : لابد أن تكون البداية دائما من خلال اكتساب معرفة بالمبادىء العامة ووجهات النظر ومن خلال تهيؤ المرء للاستيعاب المدقق أولا لفكرة الموضوع ذاته » ، ص ١٠ من ترجمة : كوفمان من الطبعة المشار اليها سابقا . وكذلك محاضرات في فلسفة الفن تبدأ بهذا — ايضا — انظر : الجزء الأول : Hegel : Lectures on fine Art .

(٦) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥ .

(٧) Hegel : Lectures on the History of Philosophy, Vol. I, p. 12.

(٨) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٤٧ — ٤٨ .

(٩) Hegel's Texts and Commentary, p. 12.

انكشاف الحقيقة دفعة واحدة انكشافا مباشرا وبدون توسط، بل الحقيقة مسار طويل لا تصل اليها الا بعد « اجتياز مسار هائل التشابك وجهد لا يقل مشقة وكدا ، انها الكل الذى يرتد الى ذاته خارج التعاقب والامتداد » (١٠) الطريق الى الحقيقة جزء لا يتجزأ منها ، بمعنى أن الطريق الى العلم علم أيضا ، وللدلالة على ذلك يبين لنا كوفمان فى تعليقه على تصدير الظاهريات : أن هيجل كان يشير الى مسرحية لسنج Lessing (١٧٢٩ ــ ١٧٨١) (*) « ناثان الحكيم » Nathan der Weise (١٧٧٩) التى اقتطف منها هيجل استشهادات عديدة فى كتابات الشباب اللاهوتية ، ولاسيما المشهد السادس من الفصل الثالث ، حين يطلب صلاح الدين من ناثان أن يخبره أى الأديان الثلاثة هى الحق ؟ ؛ فيقول فى مناجاة مع نفسه متعجبا ممن يطلب الحقيقة سهلة دون عناء : الحقيقة الحقيقة !

انه يريدها هكذا جاهزة ، خالصة »

« لا تشوبها شائبة »

كما لو كانت الحقيقة قطعة من العملة المعدنية

أجل : حتى لو كانت الحقيقة عملة ، فانها على أقل تقدير

عملة معدنية قديمة ، لابد أن يقدرها المرء

ومع ذلك لا تزال قيد التداول ، غير أن هذه العملة القديمة

التى سكت بخاتم السك

ما أن يضعها المرء على المائدة ويحصيها

حتى تتلاشى

فهل تحفظ الحقيقة فى الذهن

كما تحفظ المال فى الحقيبة ؟ (١١)

---

(١٠) Ibid : p. 22.

(*) يعتبر لسنج من فلاسفة التنوير ، وله عدة مسرحيات ، منها « مينافون بارنهلم » ، وله دراسة جمالية بعنوان لاكؤون Lacöon ١٧٦٦ ، ومن اهم أعماله الفلسفية تربية الجنس البشرى ١٧٨٠ ، وتصور مسرحية ناثان الحكيم التى أشار اليها هيجل فكرة التسامح بين الأديان الثلاثة عن طريق العمل الصالح لا اليقين النظرى .

انظر : د. حسن حنفى فى تقديمه لنص تربية الجنس البشرى للسنج ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٧ .

(١١) Hegel's Texts, p. 59.

ويعبر هذا النص من المسرحية عن مفهوم الحقيقة عند هيجل ، التى لا يمكن أن تقدم سهلة وميسرة ، وانما تأتي بعد عناء التصور الشامل ، ولذلك يرفض هيجل الاتجاهات التى ترى امكانية ادراك الحقيقة عن طريق الحدس المباشر ، أو فى صورة المعرفة المباشرة للمطلق أو الدين أو الوجود ، ويرى أن الحقيقة هي تجاوز لهذه المرحلة من المعرفة الحسية المباشرة ؛ فالروح حين تنشد الحقيقه فى صورة النسق العلمى (أى الفلسفى) ، فهي تعى أنها قد « تجاوزت الطابع المباشر لايمانها ، تجاوزت رضـــا السكينة ، اللذين امتلكهما الوعى فيما يتعلق بتوافقها مع الماهية وحضورها العام » (١٢) • فالحاجة الى التفلسف تشتد حين تفقد الروح حياتهـا الجوهرية ، وتعى ضياعها ، كمـا تعى تناهيها المتجسد فى مكوناتها : فالروح تنزع عنها القشور ، وتعترف بأنها فى محنة وشقاء ، وهى لا تطلب من الفلسفة معـــرفة الذات ، بل تطلب منهـا أن تسـاعدها على تأسيس جوهرها •

ويوضح هيجل الأوضاع الخاصة للروح التي تدعو لوجود الفلسفة ، فيبين أن الروح عندما تكون حاسة أو مدركة ادراكا حسيا ، فانها تجد موضوعها فى شيء حسى ، وعندما تتخيل تجد موضوعها فى صورة أو تمثل ، وعندما « تريد » تجد موضوعها فى هدف أو غاية ولكن على الرغم من وجود موضوعاتها ، فانها تظل متميزة عنها ؛ ولذلك تسعى الروح دائما الى أن تشبع حياتها الداخلية العليا العميقة « الفكر » فتجعله موضوعا لها ، « فأعمق ما فى الذات هو الفكر ، وهكذا تجعل الروح من الفكر موضوعا لها » (١٣) ، وهكذا تنشأ الحاجة الى الفلسفة أو الفكر ، لأنه عن طريق الفكر تعود الروح الى ذاتها لأن الفكر هو مبـدؤها وهو ذاتها النقيـة الصافية » (١٤) ولكن حين ذاك نجد أن الفكر ــ هو نفسه ــ قد وقع فى شباك المتناقضات ، وتشعر الروح بقدرتها على التغلب على هذا الوضع ، وعلى العثور بداخلها عن حل لهذه المتناقضات ويرى هيجل أن هناك موقفين ازاء التناقض الذى تجد فيه الروح ذاتها الموقف الأول : أن ترتد الروح القهقرى الى الوراء لتجد الحل فى صورة المعرفة المباشرة ، الذى يذهب الى أن هذه المعرفة هى الصورة الوحيدة التى نصل عن طريقها الى معرفة الحقيقة ويؤدى هذا الموقف الى كراهية العقل والتفكير ، والموقف الثانى : وهو ما يدعو اليه هيجل ، وهو رفض مذهب المعرفة المباشرة الذى يعتمد

---

(١٢) Ibid : p. 14.

(١٣) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ٦٣ •

(١٤) المصدر السابق : الموضوع نفسه •

على الحواس فقط ، والاعتماد - بدلا من ذلك - على الطابع الجدلى للفكر الذى يدرك التناقض لكى يسعى الى حله .

وهنا نصل الى السبب الثانى لنشأة التفلسف والحاجة الى الفلسفة الذى يرجع الى رغبـات الفكر الملحة فى حل التناقض الذى تجد الذات نفسها فيه ؛ فالروح - هنـا - لا تريد أن ترتد الى الوضـع الطبيعى للروح ، وتريد أن ترتفع فوق الحواس ، وفوق الاستدلال من الحواس أى فوق المعرفة المباشرة (*) .

أى أن بداية التفلسف عند هيجل هى سلب Negative للمعرفة المباشرة ، أى سلب الطابع المباشر الذى تظهر عليه الأشياء فى صورتها الأولى ، ويتم هذا عن طريق تحويل كل ما هو جزئى الى كلى لأن الفكر عند هيجل بطبيعته كلى ؛ ولذلك فهو يقول : « ان التفكير هو باستمرار سلب لما يوجد أمامنا وجودا مباشرا » (١٥) ، لكن كيف يتم الانتقال من المعرفة المباشرة الى المعرفة الكلية الفلسفية التى يقصدها هيجل ؟

والحقيقة أن هذا سؤال يكشف عن مبدأ رئيسى فى فلسفة هيجل ، فهذا يتم عن طريق مبدأ التوسط Mediation (١٦) ، و « التوسط ليس سوى هوية الذات التى تحرك ذاتها أو انعكاسها على ذاتها » (١٧) ، ومعنى التوسط عند هيجل هو أن نتخذ من شىء ما نقطة نسير منها الى شىء آخر بحيث يكون وجود هذا الشىء الثانى متوقفا أو معتمدا على وصولنا اليه من خـلال شىء آخر متميز عنه » (١٨) ويضرب هيجل مثالا على ذلك « بفكرة الله »؛ فنجد أن معرفة الله هى فى طابعهـا الحق ارتفاع فوق الاحساسات والادراكات الحسية ، ومن ثم فهى معرفة تتضـمن موقفا سلبيا من معطيات الحس الأولى ، وهى الى هذا الحد تتضمن توسطا ، ومعرفة الله لا تتحقق نتيجةللجانب التجريبى من وعينا ، ولكن استقلالها يتحقق بصورة جوهرية عن طريق هذا السلب لمعطيات الحس أو الارتفاع

(*) اشار هيجل فى محاضراته عن فلسفة الفن الجميل وهو بصدد الحديث عن اغتراب الفنان فى العالم الى أن انجاز الفلسفة الرئيسى هو حل هذا التناقض ، ويرى أن الوقوع فى المتناقضات هو واحد من الدروس الرئيسية فى المنطق .

(١٥) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٦٦ .

(١٦) بين هيجل العلاقة بين المباشرة والتوسط فوضح أن احدهما لا يمكن أن يغيب عن الآخر أو يوجد بدونه أنظر : د. امام عبد الفتاح : المنهج الجدلى عند هيجل : ص ١٥٠ وما بعدها .

(١٧) Hegel's Texts, p. 32.

(١٨) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٦٦ .

عنها ٠ أى « تبدأ المعرفة حين تقضى الفلسفة على تجربة الحياة اليومية ، فتحليل هذه التجربة هو نقطة البدء فى البحث عن الحقيقة » (١٩) ٠ ويعنى هـذا أن هيجل يبين أن الحقيقة ليست جزئيـة عارية « الوعى الحسى » ، وليست جزئية ممتزجة بالكلية « الادراك الحسى » ، وانما لابد أن تكون كلية خالصة مع عنصر للجزئية مرفوعة تماما ، أى كليات غير مشروطة (٢٠) ، ويتم الانتقال من المرحلة الأولى (الوعى الحسى) الى المرحلة الثالثة (العقل الكلى) عن طريق المرحلة الثانية وهى التوسط ، والواقع أن هذه الصور تعكس مراحل العقل وهى :

(أ) مرحلة الوعى المباشر : وفيها نجد الموضوع مستقلا عن الذات ٠

(ب) مرحلة الوعى الذاتى : الموضوع هو الذات ٠

(جـ) مرحلة العقل : الموضوع متحد مع الذات ٠

ونلاحظ أن المرحلة الأولى من مراحل الوعى هى مرحلة مباشرة ، بمعنى أن الموضوع يوجد مباشرة أمام الوعى ، ويدركه ادراكا مباشرا ؛ فليس ثمة حلقة وسطى أو توسط بين الذات والموضوع ، وتعتبر هذه المرحلة هى الأساس لكل المراحل المقبلة التى تمر بها الروح ، وتوجد داخل هذه المرحلة تقسيمات فرعية أخرى ــ مثل عادة النسق الهيجلى فى معظم مراحله ــ فالوعى الحسى يقودنا الى الادراك الحسى عن طريق الطابع المجرد للوعى الحسى الذى يدركه الأشياء بدون توسط ، ومعزولة عن بعضها تماما ، ويتم الانتقال من الادراك الحسى الى الفهم Intellect وهو التقسيم الفرعى الثالث الذى يقودنا الى المرحلة الثانية وهى الوعى الذاتى ، التى يتم بها حذف التعارض بين الذات والموضـوع » (٢١)، لأن الوعى الذاتى يتعرف على ذاته فى موضوعه المتمايز عنه ؛ ولذلك يتركز نشاط الوعى الذاتى على موضوعين أولهما « الآخر » ، وهو الموضـوع المباشر الذى يربط الوعى الذاتى بالطبيعة من خلال تصـور الحيـاة والرغبة (٢٢) وثانيهما : « ذاته » بمعنى أنه يهتدى الى ذاته مرة أخرى حين يتجاوز الطبيعة ، ويتبين أنه لا يتعرض على ذاته الا فى ذات أخرى ،

---

(١٩) هربرت ماركيوز : العقل والثورة ترجمة : د٠ فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٨ ٠

(٢٠) د٠ امام عبد الفتاح امام : المنهج الجدلى عند هيجل « مرجع سبق ذكره » ، ص ١١٨ ٠

(٢١) Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 156.

(٢٢) Ibid : p. 151.

والانتقال ــ هنا من فكرة الى أخرى ــ لا يتم مباشرة كما هو الحال فى مرحلة الوعى المباشر ، وانما يكون عن طريق التوسط ؛ ولذلك يرتقى حتى يصل الى وحدة الذات مع الموضوع فى مرحلة العقل ، وهكذا يتبين لنا أن هيجل يبدأ بتجربة الوعى العادى فى الحياة اليومية ، ويبين لنا أن هذا النوع من التجربة ، ينطوى على عناصر تقضى على ثقتنا به على ادراك الواقع ؛ ولذلك يندفع الى البحث عن طريق فى الفهم تعلو على هــذه التجربة ، ولكن نلاحظ أن هذا التقدم والتطور هو عملية داخلية للتجربة ، ولا ينتج بفعل عوامل خارجية ؛ فحين ينتبه المرء الى أن نتائج تجربته لا تحقق له ما يريد من يقين ، فانه يتخلى عنها ، لينتقل الى نوع آخر : أى ينتقل من اليقين الحسى الى الادراك ، ومن الادراك الى الفهم ، ومن الفهم الى اليقين الذاتى حتى يصل الى حقيقة العقل ٠ والعقل عند هيجل هو عقل ملاحظ ، يلاحظ ما يدور فى العالم الداخلى للانسان ويدرك القوانين النفسية والمنطقية ، والعقل هو الروح التى تبدو فى الحضارة حين يصبح الروح غريبا عن نفسه أو فى الأخلاق حين تعود الروح الى ذاتها ، والشعور الواعى عند هيجل هو شعور عقلى ونلاحظ أن العامل الذى يحدد مجرى التجربة الفلسفية عند هيجل هو العلاقة بين الوعى وموضوعاته ؛ فعندما تبدأ التجربة ، يبدو الموضوع فى الوعى الحسى كيانا ثابتا ، مستقلا عن الوعى ، وتبدو الذات غريبة عن الموضوع ، ثم « تتقدم التجربة الفلسفية الى ادراك أن الموضوع ذات أيضا ، وأن العالم لا يصبح واقعيا الا بفضل القدرة الفاهمة للوعى » (٢٣) وهذا الصراع التاريخى بين الانسان وعالمه ، هو ذاته جزء لا يتجزأ من الطريق الى الحقيقة ، ومن الحقيقة ذاتها ، لأنه لابد للذات من أن تجعل العــالم هو عملها الخاص ، حتى تتعرف على نفسها بوصفها الواقع الوحيد ، وبذلك تصبح عملية المعرفة عند هيجل هى نفسها مسار التاريخ ٠

والحقيقة اذا تأملنا علاقة الذات والموضوع فى المراحل السابقة التى أشرنا اليهــا سنجد أن هيجل ربط فكرة الاغتراب بفكرة الحقيقة ؛ فالموضوع يظل غريبا وبعيدا عن الحقيقة ، طالما أن الانســان عاجز عن تحويل الموضوع الى ذات ، كى يتسنى له أن يتعرض على نفسه وراء الأشياء والقوانين الموجودة فى الطبيعة فى شكلها الجامد ، وحين يمتلك الانسان الوعى والقدرة على تجاوز العالم الموضوعى الطبيعى ، فانه يكون قد بدأ طريقه نحو حقيقته الخاصة به بوصفه انسانا ، ونحو حقيقة هذا العالم أيضا ؛ فيبدأ بالتعرف على ذاته والتعرف على العــالم الذى كان غريبا

(٢٣) هربرت ماركيوز : العقل والثورة ـ ص ١٠١ ٠

عنه » (٢٤) ولا يتأتى هذا الا حين يجعل من العالم الخارجي تحقيقا كاملا لوعي الذاتي ، وهذا يعني أن الاغتراب عند هيجل يتأسس على شكل العلاقه بين الذات والعالم ؛ فيكون الانسان مغتربا حين لا يتعرف على ذاته في العالم ، ويتجاوز اغترابه عندما يصبح العالم جزءا منه ، لكن كيف يتم هذا ؟ يبين لنا هيجل أن هذا يتم حين يبدأ الوعي الذاتي في تملك الأشياء التي تحيط به ، لكن الوعي يكتشف أن تملك الأشياء لا يمثل الغاية الحقيقية لرغباته ، وأن حاجاته لا تبلغ رضاها الا بالاتحاد بذوات آخر . بمعنى أنه لا يجد الوعي الذاتي نفسه الا في وعي ذاتي آخر ، ومن خلال علاقة الوعي الذاتي بالأخرى يصل هيجل الى ديالكتيك السيد والعبد ، واذا كان الانسان في علاقته بالأخرى يحقق الانسان نفسه ويغترب ، فان جدل السيد والعبد تعبير عن هذه العلاقة المتناقضة ؛ لأن العلاقة بين الانسان والآخر ، لا تتسم بالمصالحة والتناغم ، فهي صراع حياة وموت ، بين أفراد متساوين ؛ فالسيد يملك عمل غيره ويعيش عليه ، بينما العبد لا يملك شيئا سوى عمله ، وحين يخرجه في منتجات يصبح شيئا متخارجا ومنفصلا عنه (٢٥) ولكن عن طريق الصراع بين الأنا والآخر ، يتعرف الانسان على امكاناته الحقيقية ، لأن حقيقة الوعي الذاتي لا تقوم في « الأنا » ، بل في « نحن » (٢٦) .

ويوضح هيجل لنا أن العلاقة بين السيد والعبد لا تقوم نتيجة شروط طبيعية أو انسانية ، وانما نتيجة لشكل معين من توسط الأشياء ؛ فمثلا : العبد يشعر بالتشيوء Reification ؛ ولذلك وجوده مغترب ، لأنه لا يعامل باعتباره انسانا وانما بوصفه شيئا ، ووجوده هو عمله ، وسلب عمله هو سلب وجوده ؛ ولذلك فان العمل لديه هو الأساس ، وحين يتأمل العبد في الأشياء التي صنعها ، ويتخارج وعيه ، فانه ينتقل من التشيوء الى الاستقلال ، لأن الأشياء التي صنعها هي جزء من وجوده ، والسيد حين يمتلك الأشياء التي صنعها العبد ، يتعامل مع وعي آخر ، وهكذا يشعر السيد أنه ليس حرا ؛ لأنه يعيش في حياته خاضعا لاحتياجه

---

(٢٤) المصدر السابق : الموضع نفسه .

(٢٥) التقط جورج لوكاتش G. Lukács هذه الفكرة ، وعبر عنها في كتابه « التاريخ والوعي الطبقي » ، حين بين أن جوهر الصلة بين الافراد يأخذ طابعا شيئيا ، وقد ربط هذه الفكرة بالفكر الماركسي بشكل عام .

انظر تحليل هذه المقولة في دراستنا للماجستير بعنوان : (الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش) في الجزء الخاص بالتشيؤ بوصفها مقولة انطولوجية والتشيؤ والكلية ص ١٠٢ الى ص ١١٦ .

(٢٦) د. نازلي اسماعيل : الشعب والتاريخ (هيجل) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١٢١ .

لعمل الآخر ؛ لأن الحرية عند هيجل هي حقيقة الروح ، والفكرة حين تنتقل من المجال العلمي ، أو الوجودي الى ميدان التحقق فانها تعبر عن هذا التحقق من خلال مفهوم أساسي هو الحرية ، والحرية الشخصية هي الاستقلال بمعنى عدم الاحتياج للآخر ، وتكون غير تابعة له ؛ فالعبودية هي خضوع الذات للآخر (٢٧) .

وهكذا نجد عند هيجل أن الوعي يولد في صيرورة العمل ، وأن العالم هو تموضع Objectivation الأنا ؛ حيث يرى الوعي في علاقات العالم ويتعرف عليها ، ويتبين لنا من هذا أن هيجل أقام موضوع الاغتراب على أساس تعارض الذات والعالم ، وبحث عن سبيل تجاوز الاغتراب ، فلم يجده الا في مستوى الوعي الذاتي الحر ، ومرآة يقرأ فيها الوعي حركته نحو التحقق الكامل (٢٨) .

يتبين لنا مما سبق أن الفلسفة تساهم في انتزاع البشر من انغماسهم في الحسي والمبتذل ، والخاص الذي تحجب عنهم الحقيقة ؛ ولذا يرى هيجل أن أهم ما يميز التفكير الفلسفي عن التفكير العادي في كونه فكرا لاحقا ، بمعنى أنه يأتي بعد التفكير الشائع في حياة الناس اليومية ، الذي يرتبط بالتمثلات والمشاعر والاحساسات ، والفلسفة تجعل من هذا التفكير موضوعا للتأمل ؛ ولذلك فالفلسفة لديه فكر انعكاسي Reflection ويقصد بذلك أن الفلسفة تأتي بعد أن يكون قد تم بناء الواقع ؛ ففلسفة الفن — على سبيل المثال — لا تفرض قواعد معينة على الفنان ، أو تقدم نظرية نهائية في الفن ، تأتي للتأمل وتحليل الفكر الجمالي والأعمال الفنية ، الفرق الجوهري بين التفكير الفلسفي والتفكير الحسي الشائع ، هو أن التفكير الشائع يرتبط دائما بالتعبير عن الحسي ، والأشياء ذات المدلول الحسي ، بينما التفكير الفلسفي (*) ينتقل من

---

(٢٧) هيجل : **موسوعة العلوم الفلسفية** ، هامش المترجم : ص ١٠٢ .

(٢٨) تناول د. محمود رجب الاغتراب عند هيجل بالتفصيل في كتابه « **الاغتراب** » منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٧٨ ، وانظر له أيضا : **المرآة والفلسفة** ، ص ٢٣ — ٢٤ .

(★) ان التفكير الفلسفي عند هيجل لا يقتصر على دراسة الوجود كما هو الحال عند أرسطو أو على دراسة الذات التي تفكر كما هو الحال عند كانط ، وانما يجمع بينهما في وحدة جدلية ، فمقولات الذات ، لم تعد مقولات يفصلها « الشيء في ذاته » عن الواقع ، بل ان تصورات الذات أو مفاهيمها قد أصبحت صميم الواقع ، فتتحول بذلك الابستمولوجيا الى انطولوجيا ، ويعود الوجود ذاتا بقدر ما يعود الذات وجودا ، ولذلك فالفلسفة لديه تبحث في الذات والموضوع معا .

انظر هيجل : **موسوعة العلوم الفلسفية** ، الترجمة العربية ، ص ٦٢ .

وانظر أيضا : Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. xix.

الأفكار المرتبطة بالأشياء الجزئية الى المقولات (**) ٠

يقول هيجل : اذا قلنا أن المقولات عارية تماما من الواقع ، فان ذلك القول يعنى أنها لا تتضمن فى ذاتها أية حقيقة ، لأنها تظل حقيقة صورية، دون أن تصبح حقيقة كاملة واذا ظلت الحقيقة صورية وخالصة ، دون أن تلتبس بالواقع ، فهى تجريد أجوف فارغ ، اذ أنها حقيقة منفصلة عن مضمونها ومحتواها » (٢٩) ٠

ومن هذا يتضح أن الحقيقة ذات التجريد الفارغ Empty Obstraction انما هى حقيقة ناقصة ، بمعنى أن الحقيقة الصورية Formal Truth المجردة ، هى بالضرورة حقيقة عارية عن الواقع ؛ أى أن الصورى هو أمر منفصل عن الواقع ، حيث أن الصورى لا واقع له have no reality فيبقى دائما بلا مضمون ، خاليا ، وناقصا ينتظر المحتوى ، فتتحول الحقيقة الصورية الناقصة الى حقيقة واقعية كاملة ٠

وقد بين هيجل فى تصـــدير ظاهريات الروح ، أن العنصر المكون للفلسفة هو الواقع الفعلى ؛ فيقول : « أما الفلسفة ٠٠ فلا تدرس التعينات أو التحديدات غير الجوهرية بل تدرس التعينات بقدر ما تكون منطوية على الجوهر ؛ فعنصرها المكون ومحتواها ليس المجرد أو غير الواقعى بل الواقعى أو الفعلى ، ذلك الذى يصنع ذاته ويحيا فى ذاته ؛ أى الوجود القائم فى تصوره الشامل » (٣٠) ، وقد رد هيجل على من يتهمون الفلسفة بالتجريد الأجوف والبعد عن الواقع فى مقال له بعنوان « من الذى يفكر على نحو مجرد » « Who thinks abstractly » (٣١) ، بين فيه أن طبيعة التفكير الحسى الشائع ينطوى على قدر من التجريد ، لأن اللغة التى نفكر بها تبين لنا أننا لا نتمسك بالحسى والجزئى وانما نرده دائما الى الكل الذى ينتمى اليه ٠

ومهمة الفيلسوف هى مواجهة أنماط التفكير الشائع ، وأن يبين للآخرين أهميــة المنهج الفلسفى فى الكشف عن الحقيقة ، من خــلال

(★★) المقولات عند هيجل هى الماهية الاساسية للأشياء ، وهى قلب الاشياء ومركزها ٠ انظر د٠ امام عبد الفتاح امام : الميتافيزيقا ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٣١ ٠

(٢٩) Hegel : Phenomology, Sec. 299, p. 180.

(٣٠) Hegel's Texts, p. 70.

(٣١) Ibid 9 From p. 113 to p. 118.

البرهنة على صحة منهجه الخاص فى المعرفة ، وأن هذا المنهج لا يمكن اكتسابه الا عن طريق التدريب : فالتفلسف من وجهة نظر هيجل يبدأ بدراسة « علم الفلسفة » الذى يساعدنا على التفكير من خلال المقولات أو الأفكار الشاملة (٣٢) ويؤكد هيجل على أنه لابد « أن تفهم الفلسفة أن مضمونها ليس الا الواقع الفعلى Wirklich Keit أعنى لب الحقيقة الذى نتج فى الأصل وينتج ذاته فى نطاق حياة العقل وأصبح هو الذى يشكل العالم الداخلى والخارجى للوعى ؛ فنحن نبدأ بالتعرف على هذا المضمون من خلال ما يسمى بالتجربة » (٣٣) والغاية النهائية التى يهدف اليها العلم الفلسفى من خلال التحقق من هذا ، هى الوصول الى ضرب من التوفيق بين العقل الواعى لذاته والعقل الموجود فى العالم أو بعبارة أخرى الواقع الفعلى ٠

ولذلك ، فان عبارة « المعقول واقعى ، والواقعى معقول » التى ترد فى صدر « أصول فلسفة الحق » (٣٤) ، تعنى أن ما هو عقلى يحمل فى باطنه القوة والقدرة التى تجعله يتحقق بالفعل فى الواقع ، وما هو واقعى عقلى هو نتيجة مترتبة على الجزء الأول من العبارة ، بمعنى اذا ما تحقق العقلى ؛ ففى هذه اللحظة وحدها ، يصبح ما هو متحقق بالفعل عقليا ، أى أن العقل ليس من الضعف بحيث يظل قابعا فى أعماق الذات ويظل ذاتيا ، أى أن العقل ليس من الضعف بحيث يظل قابعا فى أعماق الذات ويظل ذاتيا ، وانما لديه من القوة ما يجعله يتحقق فى الواقع » (٣٥) ٠

---

(٣٢) يرد هيجل بسخرية على الذين يدعون التفلسف دون دراسة ٠ فيبين لنا ان اى حمقة تتطلب قدرا من التعليم والتدريب ، فعلى الرغم من ان الانسان لديه القالب الخاص بقدمه ، ويمتلك يدين يستطيع ان يصنع بهما الحذاء ، الا أنه لا يستطيع أن يصنع بهما الحذاء ، الا أنه لا يستطيع هذا دون أن يتعلم حرفة صناعة الأحذية ويتدرب عليها ، فما بالك بالتفكير الفلسفى الذى يحتاج لتدريب خاص ، انظر هيجل : الموسوعة الترجمة العربية ص ٥٣ ــ ٥٤ ٠

(٣٣) المصدر السابق : ص ٥٤ والمقصود بالتجربة عند هيجل الخبرة والتجربة الشخصية ، ولا يقصد بالتجربة المعملية التى تدل عليها كلمة Experiment ٠
انظر : مقدمة د٠ امام عبد الفتاح لنص الهيجلى ، ص ٢٣ ٠

(٣٤) Hegel : Philosophy of Right, p. 10.

(٣٥) أشار د٠ امام فى كثير من كتبه وترجماته ومقالاته الى هذا الخطأ الشائع فى تفسير العبارة ويرجع شيوعه الى انجلز٠ انظر هامش الموسوعة الفلسفية ، ص ٥٥ « مصدر سبق ذكره » ، ومجلة العربى الكويتية ، ص ١٢١ ، وانظر أيضا كتاب الوجودية ترجمة : د٠ امام عبد الفتاح امام ، عدد ٥٨ من سلسلة عالم المعرفة ، ص ٢٠٤ ٠

والفلسفة عند هيجل حين تجعل من الواقع الفعلي موضوعها ، فانها لا تقصد ظاهر الواقع الخارجي وجزئياته ، وانما تقصد الغوص الى جوهر العالم الكلي « فالحق هو الكل ، ولكن الكل ليس سوى الماهية التى تحقق اكتمالها الذاتي من خلال تطورها » (٣٦) : فهو يقصد الواقع الكلي الذى يعبر عن العقل ؛ فالواقع الفعلي « ليس مجرد شيء سلبي ، أو طبيعة معطاة ، فما هو واقعي أو متحقق بالفعل هو نتيجة لعمل ما أو لفعل » (٣٧).

واذا كانت الحقيقة التاريخية تهتم بابراز العارض والعشوائي ؛ فان الفلسفة تنشغل بماهية ما تدرسه . فبينما يعنى مؤرخ الدين أو الفن بالأحداث العارضة وغير الضرورية نجد أن المهتم بفلسفة الفن أو الدين يطرح للتساؤل ماهية الفن أو الدين ، من أجل أن يصل الى التصور الشامل ، أو الفكرة الشاملة ، ويستخدم هيجل عبارة تعبر عن طبيعة المسلك الشاق الذى يوصلنا الى الحقيقة ؛ فيقول : « من أكثر الأشياء أهمية اذن فى دراسة العلم ان يحمل المرء على عاتقه عناء التصور الشامل

Th Exertion of the Concept die Anstrengung des Begriffs)

ان هؤلاء الذين اعتادوا الانسياق من فكرة عامة الى أخرى يضيقون ذرعا بالتصور الشامل ، اذا ما أعترضهم تماما ... تلك العادة يتعين تسميتها بالتفكير المادى أى الوعى العرضى الذى لا ينهمك الا فى المادى ومن ثم يجد صعوبة فى رفع الذات والعلو بها فوق المادة لتصبح ذاتها » (٣٨) .

واذا كان هيجل ينتقد الحقيقة الرياضية والتاريخية ، لكى يبرز الحقيقة الفلسفية ، فانه ينقد العلوم التجريبية لكى يبين لنا الفرق بين الفلسفة والعلم ؛ فيوضح لنا أنه لابد أن نميز بين مصطلح الفكرة الشاملة ، وبين ما يطلق عليه الفكرة ، « فالعبارة التى تقول بأن اللامتناهى لا يمكن ادراكه بواسطة الأفكار هى عبارة تكررت .. » (٣٩) ، وهى تقوم على التفكير الضيق لمعنى الأفكار ، فالفكر الذى يفترض أنه أداة للمعرفة الفلسفية يحتاج هو نفسه الى تفسير أبعد ، بمعنى أن نفهم بأى معنى تعبر الأفكار عن الضرورة ، وحين تزعم القدرة على ادراك موضوعات مطلقة ،

---

(٣٦) Hegea's Texts, p. 88.

(٣٧) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، انظر : هامش المترجم ، ص ٥٥ .

(٣٨) Hegel's Texts, p. 32.

(٣٩) هيجل : موسوعة ... ، ص ٦١ .

مثل : الله والروح والحرية . وهذا التفسير لحدود الفكر وقدراته هو درس من دروس الفلسفة ، وتعتبر الفلسفة النقدية أفضل مثال لذلك . فكأنه يطلب منا أولا أن نفحص ملكة المعرفة ، وننظر « فيما اذا كانت قادرة على العمل أم لا ، اذ ينبغي علينا أن نفحص الأداة قبل أن نعتمد اليها بالعمل » (٤٠) حتى لا تضيع جهودنا أدراج الرياح فبدلا من أن تهتم المعرفة بدراسة موضوعاتها ـ عادت تدرس نفسها ، أى عادت الى مسألة الصورة ، ويرى هيجل أن فحص أداة المعرفة معرفة لكن محاولة المعرفة قبل أن نعرف هى أشبه ما يكون بقول القائل : « اننى لا أستطيع أن أغامر بالنزول الى الماء قبل أن أتعلم السباحة » (٤١) ، ويرى هيجل أن الفكرة لا يكون لها حق الوجود ، أو لا توجد بالفعل الا اذا تحققت ، ولذا يقرر أن مبدأ التجربة شرط بالغ الأهمية » (٤٢) ، والمقصود بالتجربة هنا ، هو أن يكون الفيلسوف على اتصال بأى واقعة يدرسها : فيبحث عن ارتباط الواقعة وتوحدها مع ذاته ، ويتصل بالواقعة عن طريق الحواس أو العقل أو الوعى الذاتى ، ويعنى هذا أن الفيلسوف لا يتناول الواقعة الا اذا تعرض لها عن طريق مصادر المعرفة لديه ؛ فيقول « وعلينا أن نتصل بموضوعنا مباشرة سواء عن طريق الحواس الخارجية ، أو عقلنا الأكثر عمقا ، أو وعينا الذاتى العميق ، وهذا المبدأ نفسه ما نجده فى يومنا الحاضر تحت اسم « الايمان » والمعرفة المباشرة ، أو الوحى فى العالم الخارجى ، وقبل كل شيء فى قلبنا نحن » (٤٣) .

ويمكن هنا أن نتساءل : اذا كان هيجل يجعل من التجربة شرطا أساسيا لعملية التفلسف ، فما الذى يفرق بين الفلسفة وبين العلوم الطبيعية التى تجعل من التجربة نقطة بداية لها ؟ .

وعلى الرغم من أن النتائج التى تصبو اليها العلوم التجريبية هى القوانين ، أو القضايا العامة أو الكلية ، مما يجعل هناك قاسما مشتركا بينهما يتمثل فى هذا الطابع الكلى الا أن الفرق بين الفلسفة والعلم يكمن فى قضيتين : أولاهما : أن مفهوم التجربة مختلف بين الفلسفة والعلم ؛ فهناك دائرة من الموضوعات لا تستطيع العلوم التجريبية تطبيق مفهوم التجربة عليها : مثل : الحرية ، والروح ، والله ، لأن هذه الموضوعات

---

(٤٠) المصدر السابق ... ص ٦٢ .

(٤١) هيجل : المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٥٧ .

(٤٣) المصدر السابق : الموضع نفسه .

تنتمي لميدان مختلف لا يمكن أن نخبره بحواسنا ، ولكن عن طريق الوعي *Consciousness* ، ولأن هذه الموضوعات من حيث نطاقها ومضمونها لا متناهية . مثل : فكرة الله ، بينما العلوم التجريبية تدرس المتناهي ، مثل : النبات والحيوان .

وثانيتهما : أن الاختلاف بين الفلسفة والعلوم التجريبية يكمن فى صورة العلم أى منهجه : فمنهج العلوم التجريبية يكشف عن نقيصتين : أولاهما أن المبدأ الكلى فى القوانين العلمية هو بذاته غامض وغير متعين ، ولهذا نجد أن المبدأ الكلى فى القوانين العلمية هو بذاته غامض وغير متعين نجد أن المبدأ لا يرتبط بالجزئيات أو التفصيلات فكل منها خارجى وعرضى بالنسبة للآخر ، وثانيتهما أن العلوم التجريبية تعتمد على منهج يبدأ بالمعطيات والمسلمات التى لم تفسر ، أو تستنبط ، بينما الفلسفة لا تبدأ بأية معطيات أو مسلمات ؛ ولذلك فحين تحاول الفلسفة التفكير فى هذه العلوم ، فانها تحاول التخلص أو اصلاح هذه العيوب عن طريق الفكر النظرى *Speculation* وهو الذى يعطيها الطابع النوعى الخاص بهـــا .

واذا كانت العلوم التجريبية والرياضية لا تأخذ بالنتائج الفلسفية ، فان العلم النظرى « الفلسفة » لا يهمل الوقائع التجريبية المتضمنة فى علوم عديدة ، وانما يقوم الفيلسوف بالتعرف عليها ويستخلصها وهو ينشد ويدرك فى بنية هذه العلوم العنصر الكلى فيها ، وهو قوانينها وتعميماتها ، ولكنه الى جانب هذا كله ، فانه يدخل مقولات أخرى جديدة الى مقولات العلم ، ويعطيها صفة الانتشار والتداول » (٤٤) ؛ ولذلك فحين يدرس هيجل الحقيقة الرياضية « Mathemetical Truth » يبين لنا أن البراهين الرياضية تنطوى على عملية معرفية فحسب ، ولا تتضمن عملية انطولوجية ، فى حين الحقيقة الفلسفية تتضمن البعد المعرفى والانطولوجى ـ أيضا ـ ، فنحن نشهد فى البراهين الرياضية نموا للمعرفة بشىء ، ولكننا لا نشهد نموا لهذا الشىء الذى نعرفه ، فالبرهان يظل خارج محتوى المعرفة (٤٥) .

واذا أردنا أن نبين العلاقة بين تاريخ الفلسفة والحقيقة عند هيجل ، سنجد ـ لديه ـ أن تاريخ الفلسفة يطرح لنا « مجموع الفكر أو شموله وحرية الكل ، وكذلك الأجزاء الفرعية التى يشتمل عليها هذا الكل » (٤٦) ،

---

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٦١ .

(٤٥) Hegel's Texts, p. 70.

(٤٦) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ٧٠ .

والحقيقة هي مجموع الفكر · ولذلك فان الحقيقة تتبدى في تاريخ الفلسفة ؛ ولذلك فهو يشبه تاريخ الفلسفة بالنبات فيقول : « ان البراعم يختفي حالما تتضح الزهرة · وفي وسع المرء أن يقول ان اللاحق يدحض السابق . وعلى هذا النحو ذاته . تكشف الثمرة أن وجود الزهرة زائف للنبات ، وتحل محل الزهرة بوصفها حقيقة النبات ·· » (٤٧) · وهذا يعني أنه يرى كل فلسفة ذات نسق ضرورية داخل الكل الفلسفي . وهذه الدرجة المتساوية من الضرورة هي وحدها التي تشكل حياة الكل ·

و « تعد الفقرة السابقة من أمتع الفقرات التي كتبها هيجل واكثرها حسما » (٤٨) ، لأنه يقدم مفهوما جديدا عن تاريخ الفلسفة ، ويراه تطورا تقدميا للحقيقة ، فالفلسفات المختلفة لا ينبغي النظر اليها — في رأي هيجل — كما لو كانت متراصة الواحدة بجانب الأخرى ، في ترتيب مكاني ، لأنه لا يمكن فهمها اذا تجاهلنا علاقاتها الزمانية ، ولذلك يرى هيجل ان دراسة فلسفة واحدة أشبه ما تكون بدراسة الزهرة وعزلها عن باقي النبات الذي تنتمي اليه ولذلك لابد من دراسة تطور الفلسفة الى وقتنا الحالي ، كما يحاول عالم النبات أن يدرس النبات باكمله ، لأن الفلسفات المختلفة تمثل مراحل النضج ، وهو يؤسس بذلك موضوعا هاما لدارسي الفلسفة ، وهو تاريخ الفلسفة ، وما يقصده هيجل من النص السابق هو أن الفلسفات لا ينبغي فهمها على أنها أنسجة من الأوهام نسجها مفكرون ذوو مزاج متقلب ، بل ينبغي أن تفهم باعتبارها مراحلا ذات دلالة في تطور الفكر ؛ فعندما يختلف أحد الفلاسفة مع من سبقه من الفلاسفة ؛ فليس معنى ذلك أن نرفض الجميع لأنهم لم يستطيعوا الاتفاق فيما بينهم ، بل الأصح هو أن نتساءل كيف يصحح الفلاسفة أفكار من يسبقوهم ، وكيف يحاول كل منهم التنقية التدريجية للمعرفة الحقيقية·

وقد بين هيجل هذه النظرة بالتفصيل في مقدمة محاضراته في تاريخ الفلسفة حيث أسس فهمه هذا ؛ فوضع أن تاريخ الفلسفة هو الروح ، وقد انتشر في الزمان والمكان ، بينما المنطق هو في لازمانيته وأبديته الدائمة ، وتعتبر المذاهب الفلسفية المتعاقبة في الزمن هي الصورة الابستمولوجية للروح ، وهي تتأمل ذاتها في حين تكون الحقيقة الأبدية للروح هي الانطولوجيا التي تصل الروح في نهاية المطاف الى أن تحقق وعيها الذاتي فيها وبها ، فالوجود المطلق في الفلسفات المختلفة التي تظهر

---

(٤٧) Hegel's Texts, p. 8.

(٤٨) Ibid : Baumann's Commentary, p. 9.

فى التاريخ « قد وجد التعبير عنه فى كل واحدة من الفلسفات الكبرى التى تنحصر وظيفتها فى التعبير عن المطلق من وجهة نظر معينة » (٤٩) ، وقد أشار هيجل الى أن « كل فلسفة كاملة فى حد ذاتها ، وتحتوى شأنها فى ذلك شأن أى أثر فنى حقيقى ، الكلية فى ذاتها » (٥٠) ، ويتضح من هذا أن تاريخ الفلسفة عند هيجل ، يختلف عن النظرة القديمة التى كانت تنظر للمذاهب الفلسفية « على أنها منفصلة ، يقوم كل منها بذاته دون أن يرتبط بالمذهب السابق أو يمهد للمذهب اللاحق » (٥١) لأنه يرى أن تاريخ الفلسفة مترابط ويتقدم بضرورة باطنية ، فالتعاقب بين الفلسفات أشبه ما يكون بصياغة نسقية Systematization لعلم الفلسفة — على حد تعبير هيجل — التى لابد أن تكون نسقية ، فأهم ما يميز الفلسفة لديه هو ضرورة أن تكون نسقا ، وما لم تكن كذلك فانها تكون بغير مبدأ منظم لمحتوياتها فتكون حقائقها غير ذات قيمة .

والمقصود بالنسق System هو الترابط العضوى فى المذهب الفلسفى ، ويكاد يكون مفهوم النسق عند هيجل مرادفا لمفهوم العلم ؛ فهذا ما توضحه لنا ظاهريات الروح لا سيما فى التصدير ؛ أى أن الفلسفة ذاتها ، يجب أن تشكل نسقا تاما ، ويجب بالمثل على الفلسفة أن تستوعب هذه الانساق وتصهرها فى « كل » .

ويضيف هيجل أن كل جزء من أجزاء الفلسفة هو بدوره « كل فلسفى » فهو يشكل دائرة مغلقة على نفسها ، مكتملة بذاتها ، ومع ذلك ففى كل جزء من هذه الأجزاء نجد الفكرة الفلسفية فى صورة جزئية خاصة أو فى وسط خاص ، ولما كانت كل دائرة مفردة تمثل شمولا حقيقيا فانها تحطم الحدود التى فرضها عليها وسطها الخاص لتخلق دائرة أوسع ، « والفلسفة كلها تشبه بهذه الطريقة دائرة مؤلفة من عدة دوائر ، وتظهر الفكرة فى كل دائرة جزئية من هذه الدوائر ، لكن الفكرة ككل ، تتكون فى الوقت ذاته عن طريق نسق هذه الأطوار الجزئية ، وكل منها هو عضو ضرورى فى التنظيم كله » (٥٢) .

---

(٤٩) جان هيبوليت : دراسات فى ماكس وهيجل ترجمة : جورج صدقنى ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧١ ، ص ٢١٧ .

(٥٠) اخذ عن هيبوليت الذى اورده عن هيجل فى المصدر السابق ، ص ٢١٨ .

(٥١) هيجل : الموسوعة ، ص ٦٩ .

(٥٢) هيجل : الموسوعة ، ص ٧١ .

ويتضح من هذا أن هيجل لا يضع الفلسفات الى جانب بعضها وضعا عشوائيا ، بل هي لديه لحظات متكامله تعبر عن كلية واحدة هي الروح ، وأن نظام تسلسلها يشكل نظاما باطنيا عضويا أو منطقا داخليا يحكم نمو الروح وتجسده خلال التاريخ كله ، ونلاحظ أن منهج هيجل في دراسة تاريخ الفلسفة هو نفسه الذى يقدم الأساس الرئيسى فى فلسفته بشكل عام (٥٣) ويعنى هذا أن تطور الفكر المعروض فى تاريخ الفلسفة ماثل فى نسق الفلسفة ذاتها ، ولكننا فى تاريخ الفلسفة بدلا من النظر الى التطور من الخارج كما هو الحال فى التاريخ ، سوف نرى حركة الفكر تتحدد بوضوح داخل وسطها الفكرى الخاص ، والفكر الأصيل يجب أن يكون عينيا ، ولابد أن يكون فكرة « Idea » ، وحين ينظر اليه فى كليته الشاملة فسوف يكون هو الفكرة أو المطلق « Absolute » ، ولابد لعلم هذه الفكرة أن يتشكل نسقا ، لأن الحقيقة ذاتها عينية ، بمعنى أنها فى الوقت الذى تقدم لنا فيه مبدأ الوحدة ورباطها ، فانها تحتوى بداخلها على مصدر للتطور ، ومن هنا نستطيع أن نقول أن الحقيقة هى مجموع الفكر أو شموله وحرية الكل ، وكذلك ضرورة الأجزاء الفرعية التى يشتمل عليها هذا الكل ألا تكون ممكنة الا حين تنفرد هذه الأجزاء وتتميز (٥٤) .

موقع الفن من النسق الهيجلى :

بينا أن هيجل يرى أن الصورة التى يمكن أن توجد عليها الحقيقة هى صورة النسق العلمى ، ولذلك يرى من المستحيل تقديم صورة عامة عن الفلسفة ، لأنه يصعب تقسيم الفلسفة الى أجزاء ، لأن هذه الأجزاء مرتبطة داخل النسق ، ولهذا فالتقسيم التمهيدى الذى تقدمه هو استباق ، لأننا نفترض أن الفكرة تصبح الفكر الذى يتحد مع نفســـه فى هوية مجردة ، وانما أيضا فى النشاط الذى يضع نفسه فى معارضة ذاته ليكون له وجود بذاته ، ويكون مع ذلك مستحوذا على ذاته تماما عندما يكون فى هذا الآخر » (٥٥) ، ويمكن القول بأن الفلسفة الهيجلية تنقسم الى ثلاثة أقسام فرعية هى :

---

(٥٣) ستيس : فلسفة هيجل ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٩ .

(٥٤) هيجل : الموسوعة مرجع سبق ذكره ، ص ٧٠ .

(٥٥) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٧٥ .

(أ) علم الفكر فى ذاتها ، ولذاتها وهو علم المنطق ·

(ب) فلسفة الطبيعة : أو علم الفكرة فى آخرها ·

(جـ) فلسفة الروح : أو علم الفكرة وقد عادت الى نفسها من ذلك الآخر ·

ونلاحظ « أن هذه الأقسام الثلاثة لا تدرس الا موضوعا واحدا هو الفكرة الشاملة فى مراحلها المختلفة أو العقل فى صوره المتنوعة » (٥٦) ، فمثلا : نجد فى الطبيعة أن الفكرة تتخارج ، أما فى فلسفة الروح فاننا نجد الفكرة تعود الى تأكيد وجود خاص بها وتكون فى طريقها الى أن تصبح مطلقة ، وكل صورة أو قسم من الأقسام الثلاثة التى أشرنا اليها هى فى الوقت ذاته مرحلة عابرة ، أو مرحلة انتقال زائلة ؛ ولذلك لابد أن نوضح أن مضامين كل قسم من الأقسام الثلاثة يفضى الى المرحلة الأعلى ؛ ولذلك فان عرض العلاقة بينها على أنها أقسام ـ فقط ـ هو تصور خاطىء ؛ ففلسفة الطبيعة ـ على سبيل المثال ـ تتدرج حتى نصل الى فلسفة الروح ؛ أى أنها تفضى فى نهايتها الى الروح ، أى أننا فى الفلسفة الهيجلية · فى القسم الأول ندرس الفكر الخالص فى ذاته ولذاته ، وفى القسم الثانى ندرس الفكر حين ينتقل الى الآخر أى نقيضه من عالم الفكر الخالص الى المادة الصلبة ، وفى القسم الثالث ، يعود العقل الى نفسه ، أى ندرس الفكر حين يعود من الآخر الى ذاته (٥٧) ·

(١) المنطق هو علم الحقيقة :

المنطق عند هيجل « هو علم الفكرة الخالصة ، بمعنى أنه علم الفكرة فى وسطها الفكرى الخالص » (٥٨) ، ويعرفه ـ أيضا ـ بأنه علم الفكر بقوانينه وأشكاله المتميزة ، بيد أن الفكر باعتباره فكرا لا يشكل سوى الوسيط العام ، أو الوضـــع الكيفى الخاص ، الذى يضفى على الفكرة ما يجعلها تتميز بأنها منطقية ، ولو أننا وجدنا بين الفكرة والفكر فى هوية واحدة ، فان الفكر فى هذه الحالة ينبغى ألا يفهم على أنه يعنى منهجا أو صورة ، بل على أنه يعنى الشمول الذى يتطور ذاتيا وفقا لقوانينه وأشكاله الخاصة · وهذه القوانين هى عمل الفكر نفسه وليست مجرد

---

(٥٦) د· امام عبد الفتاح امام : المنهج الجدلى عند هيجل ، ص ٢١ ·

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٢ ·

(٥٨) هيجل · موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٧٩ ·

واقعة حقيقية يكتشفها ولابد أن يخضع لها » (٥٩) ونلاحظ أن هناك استعمالا خاصا لكلمة « المنطق » عند هيجل . فالمنطق عنده يعنى العلم الالهى ، « وهو عبارة عن تفكير المطلق فى ذاته ، أو — كما يعبر هو عنه — أنه يعنى الفلسفة النظرية ... وهو يعنى علم البحث فى الحقيقه وليس بحال من الأحوال علم البحث عن الحقيقة » (٦٠) . وهذا يبين ان هناك اختلافا بين ميدان البحث فى علم المنطق كما يفهمه هيجل حيث يوجد بين الميتافيزيقا والمنطق ، وبين ميدان البحث فى المنطق بمعناه التقليدى حيث يفصل بين المنطق (صورة الفكر) ، والوجود (محتوى هذا الفكر) ، فكان علـــم المنطق التقليـــدى هو علـــم البحث عن الحقيقة البشرية أو الانسانية : العلم الانسانى ، بينما المنطق عند هيجل هو العلم الالهى ؛ ولهذا فهو يتساءل فى موسوعة العلوم الفلسفية ، اذا كان موضوع المنطق هو الحق Truth أو الحقيقة ، فهل نحن قادرون على معرفة الحقيقة ؟ على أساس أننا موجودات متناهية والحقيقة لا متناهية ، بمعنى أن الله هو الحق وهو الحقيقة ، فكيف يتسنى لنا أن نعرفه ؟ ويجيب هيجل : بأن الفكر وحده هو القادر على أن يجعلنا على اتصال دائم وبالموجود الاسمى لأنه الوسيط العام ، ويمكن أن تشرح هذه الفكرة ، بأن هيجل يبين أن الفكر وجود ، والذات هى الموضوع ، حيث بين لنا فى المنطق أن الموضوع فى حقيقته ذات ، فتكشف لنا الخبرة الجدلية أن الحقيقة التى تشكل صميم الجدل وجوهره الحى انما هى أن (الذات) و (اللامتناهى) هما حقيقة واحدة تعرب عن نفسها بطريقتين مختلفتين ، وحقيقة الجدل تقوم على انكار المتناهى ونفيه باستمرار .

واذا كان علم المنطق (العـــلم الالهى) يقابل ظاهريات الروح باعتبارها علم الشعور الفردى فى محاولته معرفة نفسه ، فى تخطيه الدائم لذاته ، فى انتقاله من لحظة الشعور الى الشعور بالذات الى لحظة العقل حيث يصبح روحا يعرف نفسه ، فان « فلسفة هيجل هى فلسفة المزج التام بين علم المنطق كما يفهمه وبين ظاهريات الروح » (٦١) ؛ ذلك لأن الظاهريات ليست فلسفة فى نظرية المعرفة للعقل البشرى معتمدا على قدراته الذاتية على نحو ما نجد عند كانط مثلا ، بل هى فلسفة الروح أو فلسفة العقل فى تجربته مع الروح المطلقة ؛ وكذلك الحال فى علم

---

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٧٩-٨٠ .

(٦٠) يحيى هويدى : ما هو علم المنطق (الطبعـــة الأولى) النهضـــة المصرية ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٢٥ .

(٦١) المرجع السابق ، ص ٢٦ .

المنطق الذى يعرفه جان هيبوليت بأنه يعنى عند هيجل : علم الفكر الخالص للمطلق قبل خلقه الطبيعة وخلقه أى عقل فردى متناه » (٦٢) ٠

ولذلك اكتشف هيجل انه لا يستطيع أن يتحدث عن المنطق على هذا النحو الا اذا جعل المنطق يمتزج بالوجود ويخالط الكثرة ، وينتقل فى الطبيعة ، ومن خلال التاريخ الى التحققات العينية المختلفة مثل الدولة ؛ ولهذا نلتقى فى مذهب هيجل بالواقع فى قلب المنطق وبالمنطق فى قلب الواقع ٠

والحقيقة أن تحليل جان هيبوليت (*) للمنطق الهيجلى تبين أن منهج هيجل ليس مجموعة من التصورات التى تطبق على الواقع وانما هو حركة الواقع نفسه ، بمعنى أن الجدل لديه حركة تنبع من الواقع نفسه ، والتصورات فيه هى لحظات وجودية يتحد فيها الزمان والمكان ، أى أن الجدل هو صراع الوجود ، والمنطق عبارة عن صياغة عقلية لهذا الصراع ؛ ولذلك فهو يعتبر هيجل أحد فلاسفة الوجود الذين درسوا الوجود من خلال الصيرورة ؛ ولذلك فالمنطق فى حقيقته وصف لحركة الوجود (٦٣) ٠

ويتفق هيبوليت فى تحليل هذا مع هربرت ماركيوز فى رسالته للدكتوراه عن هيجل تحت اشراف مارتن هيدجر (٦٤) (١٩٣٢) وفيها نظر للفلسفة الهيجلية باعتبارها فلسفة وجود ، فالوجود لدى هيجل عملية انطولوجية تقوم على أساس من « علم الحياة » بما يعطيه من تطور ونماء وصراع وبقاء ؛ ولذلك اذا تأملنا الأقسام الرئيسية للمنطق الهيجلى ، مثل : الوجود والماهية والتصور ، الكيف والكم والمقدار، والماهية والظاهرة والواقع ، والذاتية والموضوعية والفكرة ، سنجد أن كل هذا يدور باعتبارها عملية وجودية يدخل فيها الشعور بوصفه أحد جوانبها ٠ ولذلك يمكن القول من هذه الزاوية أن المنطق عند هيجل هو وصف وجودى لتحرر الوجود ، ففى كل مرحلة منطقية من الأقسام الرئيسية التى أشرنا اليها يتحرر الوجود حتى تتم عملية التحرر فى الفكرة الشاملة أو المطلقة ، ولذلك يقول هيجل : « ان الفكرة فى المنطق تفهم على أنها لا تشمل الا ما يعتمد على التفكير ، وما يظهره التفكير الى الوجود ، وفى

---

(٦٢) Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 588.

(*) خصص هيبوليت خاتمة كتابه « البنية وتكوين ظاهريات الروح لهيجل » عن المنطق والظاهريات ، « المعرفة المطلقة » ، ص ٥٧٣ ــ ٦٠٦ من الترجمة الانجليزية ٠

(٦٣) Ibid : p. 588.

(٦٤) قام الأستاذ / ابراهيم فتحى بترجمة هذا الكتاب عن الفرنسية تحت عنوان « نظرية الوجود عند هيجل ، أساس فلسفة التاريخ » ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٤ ٠

هذه الحالة تصبح الأفكار أفكارا خالصة ، ويجد العقل نفسه فى بيته ، ومن ثم يجد نفسه حرا : لأن الحرية تعنى أن الشيء الآخر الذى تتعامل معه هو ذات ثانية ، حتى انك لا تترك أبدا الأساس الخاص الذى تقف عليه بل تشرع لنفسك وتضع قانونك الخاص » (٦٥) ٠

واذا كان المنطق يعبر عن الحرية ، فان فلسفة هيجل بكاملها تعبر عن الحرية ، بل هى عملية التحرر نفسها ، التى يقوم بها الفرد على المستوى الخاص ومستوى التاريخ . فنجد فى « ظاهريات الروح » أن الوعى بالذات هو عملية تحرر ، وأن الحرية هى طريق المحافظة على الذات والقضاء على الشعور بالبؤس وجدل السيد والعبد ، لأن الحرية لديه « تستلزم ألا نشعر أننـا فى حاجـة الى شيء آخـر ذواتنا » (٦٦) واذا نظرنا الى المنطق الهيجلى فى ضوء الملاحظات السابقة ، بمعنى انه نسق من الأنماط الخالصة للفكر ، فسوف نجد أن العلوم الفلسفية الأخرى مثل فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح ، تبدو لنا وكأنها منطق تطبيقى ، بمعنى أن المنطق هو الروح التى تشيع الحياة فى هذين الفرعين من الفلسفة (٦٧) ، ويمكن التعرف على الصور المنطقية على نحو ما تتشكل فى عالم الطبيعة وفى عالم الروح ، وهى أشـكال ليست سـوى نمط جزئى من التعبير عن صـور الفكر الخالص ٠

ولذلك لا نستطيع أن نتساءل عما اذا كانت مقولة ما صادقة وحقيقة الا اذا طبقناها فى مجال معين ، فيرى هيجل أن المقولة لا تكون صادقة الا اذا طبقت على موضوع معين ، أما بدون هذا التطبيق فسوف يكون البحث فى صدقها بحثا لا معنى له ، ومعنى الصدق أو الحقيقة فى المنطق الهيجلى هو اتفاق مضمون الفكر مع نفسه ، ولذلك يرى هيجل أن جميع الأشياء المتناهية تحمل جانبـا باطلا غير حقيقى untrue ، بمعنى أن هناك تعارضا وتناقضا بين وجودها الفعلى وبين فكرتها الشاملة ، أى ليس هناك اتفاق كامل لمضمون الفكر مع نفسه ، بينما الله وحده هو الانسجام التام بين الفكرة الشاملة والواقع (٦٨) ٠

ويمكن القول أن هيجل ينظر لمشكلة المنطق على أنه يختبر صـور الفكر فيما يتعلق بقدرتها على ادراك الحقيقة ، وصورة الفكر عند هيجل تعنى المنهج أو الضرورة ، ومن بين الصـور والمناهج المختلفـة فى ادراك

---

(٦٥) هيجل : الموسوعة ، ص ١٠٢ ٠

(٦٦) المصدر السابق ، ص ١٠٣ ٠

(٦٧) المصدر السابق ، ص ١٠٣ ٠

(٦٨) المصدر السابق ، ص ١٠٦ ٠

الحقيقة ، يعرض هيجل لصورتين يرفضهما ، الصورة الأولى : وهى التى تعتمد على التجربه ــ بمفهومها العملى المباشر البسيط ــ وترى أن التجربة هى الوسيلة المباشرة لتحقيقه . وهذه الصورة تشمل الشعور الدينى ، والثقة البسيطة ، والحب والاخلاص ، والايمان الطبيعى على حد سواء ، وقد سبق أن أشرنا الى رفض هيجل منهج المعرفة المباشرة التى تعتمد على الحواس فى ادراك الحقيقة ، والصــورة الثانية : هى صورة الفكر النظرى الذى يعرف الحقيقة بعلاقة الشرط والمشروط العقلية ، وقد فند هيجل هذا المنهج حين فند الشكلية (*) .

ولذلك يرى هيجل أن الحقيقة لم تجد بعد فى أى من هاتين الصورتين ــ التجربة ، الفكر النظرى ــ شكلها المناسب ، لأن أعظم مناهج المعرفة وأكثرها كمالا لا يبدأ من الصورة الخالصة للفكر ، لأنه حينذاك يكون الانسان حرا حرية تامة ، وهذه الصورة تعرض علينا الحقيقة كما هى فى ذاتها ، وعلى نحو ما هى عليه بالفعل . ويربط هيجل بين محاولة الانسان لادراك الحقيقة ، وبين فكرة الخطيئة الأولى ، فالمعرفة التى يسعى اليها الانسان ناتجة عن انقسام الروح على نفسه ، حين أكل من شجرة المعرفة وبدأ رحلة المعرفة ، بينما الطبيعة أو الحيوان ، لا تســعى للمعرفة ، لأن مثل هذا التفكك والانقسام الداخلى لا يوجد بها ، والحقيقة ان الوقوع فى التناقض ، ويقظة الوعى ، ينبعان من طبيعة الانسان ذاتها ، فالتاريخ يعيد نفسه مع كل فرد من أبناء آدم ، والاحساس « بالخجل » يشهد بوضوح على انفصال الانسان عن حياته الطبيعية والحسية » (٦٩) .

ويشــير مصطلح الأفكار الموضــوعية « Objective Thoughts » الى الحقيقة التى هى الموضوع المطلق للفلسفة وليست مجرد هدف تنشده الفلسفة فحسب ، وقد التزم هيجل بالمنهج الوحيد الذى ارتآه الطريق للحقيقة ، فى كتابه (ظاهريات الروح) فبدأ بأبسط وجه للروح وأكثر بساطة وهو مرحلة الوعى المباشر ، ثم بين كيف تسير هذه المرحلة وتتطور بالضرورة حتى تصل الى وجهة النظر الفلسفية ، بحيث يثبت سير المنهج ضرورة الوصول الى هذه المرحلة الأخيرة ، لأن مرحلة المعرفة الفلسفية هى أغنى هذه المراحل من حيث المادة والتنظيم العضوى ، ومن ثم فهى تفترض

(★) فند هيجل الشكلية الجامدة التى تفصل بين الحقيقة وصورها وبين العمليـات العينية فى تصدير ظاهريات الروح ، حين تحدث عن الرياضيات فى الجزء الذى يأخذ عنوان : « ضد الحكاية « Against Schematizing Formalism

See : Hegel 's Texts and ...... p. 74.

(٦٩) انظر هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ١١٢ ــ ١١٣ .

مقدما ، بمقدار ما تتخذ أمامنا شكل النتيجة ، وجود تكوينات عينية للوعى مثل : الأخلاق الفردية والاجتماعيـة ، والفن والدين ، وهذا يعنى ان معظم الأسـئلة والمشكلات التى تواجهها فى فروع الفلسـفة الهيجلية المختلفة (٧٠) ، من فلسفة الطبيعة والروح ، والدولة ، والتاريخ والقانون والفن والدين والفلسفة الخ ... نجدها فى صـورة مقولات بسيطة تتضح لأول مرة فى المنطق الهيجلى .

(ب) فلسفة الطبيعة أو علم الفكرة فى الآخر :

الطبيعة فى نظر هيجل الفكرة فى شكل آخرها ، التى تخـرج من ذاتها لتنتقل الى الظاهر ، فحقيقة (الفـكرة) فى لحظة من لحظاتها قائمه فى آخرها ، أى فى الواقع أو فى الطبيعة ، ولذلك فى أول مستوى من المستويات التى تجسد الفكرة نفسها فيهـا ، بيـد أن الطبيعه ليست الا لحظة لابد للفكرة ان تتجاوزها لكى تهتدى الى نفسها فى فلسفة الروح. وفى هذا السلب والصيرورة يتضح لنا التقدم الجدلى بأوضح ما يكون . لان الفكرة من حيث المبدأ هى سلب لذاتها من خلال كونها متخارجة فى الطبيعة ، وهى متجسـدة على اعتبـار أن الطبيعة تعين للتخـارج Determination of Externality وما تكشف عنـه الطبيعـة فى تخارجها هذا ، هو الضرورة والعرضية ، وليس الحرية التى نلتقى بها فى المنطق أو فلسفة الروح ، ويجب النظر للطبيعة على أنها نسـق من المراحل الواحدة منها تنشأ عن الأخرى بفعل الضرورة ، بحيث نجد أن صيرورة الطبيعة هى اذن ارتقاء نحو الروح (٧١) .

واذا كان هيجل قد حاول فى المنطق ان يدرس الأفكار الخالصـة أو المقولات ، وهدفه استنباط هذه الأفكار الخالصة بعضـها من بعض ، مثل : استنباط فكرة العدم من فكرة الوجود بمعنى أن الوجود يحمل فى طياته سلبه أو نفيه وهو العدم ، ولكن « فى فلسفة الطبيعة لديه لا ندرس تجريدات عقلية ، وانما أشياء موجودة بالفعل مثل المادة والنبات » (٧١) بينما فى فلسفة الروح ندرس لديه الأشياء الفعلية الموجودة فى العالم مثل المؤسسـات البشرية كالأسرة والمجتمع والدولة والانتـاج الفنى والدينى والفلسفى .

---

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١١٤ .

(٧١) Fuller (B.A.G.) : A History of Philosophy, 3rd edition, Oxford & Ibn. Publishing Co., New Delhi, 1979, pp. 305-306.

(٧١) ستيس . فلسفة هيجل ، ص ٤٠٥ .

ولكن ليس معنى هذا أن هيجل ينتقل من المنطق « الأفكار » الى الطبيعه « الاشياء » ، وانما هو يستنبط فكرة الطبيعه وليست الطبيعه ذاتها بجوانبها الجزئية : « ليست فلسفه الطبيعة لدى هيجل ميتافيزيقا للطبيعة ، بل ميتافيزيقا لعلم الطبيعة ، اى ميتافيزيقا المجموع المعرفه البشرية للطبيعة » (٧٢) ، فهيجل حين يدرس أى شيء ، فهو لايدرس الأشياء الجزئية ، وانما يدرس الأفكار الكلية ، ولذلك فهو حين يدرس الطبيعة والروح والفن ، فلا يدرس الاشياء الجزئية فى هذه الموضوعات ، وانما يدرس فكرة الطبيعة أو فكرة الفن ، وهو يستنبط هذه الأفكار من الفكرة الشاملة ، ولهذا فهو يطلق على نسقه الفلسفى كله كلمة « الأفكار »، أو المقولات الشاملة ، وهذا يعنى أن اشارتنا لفلسفة الطبيعة عند هيجل تبين مدى الوحدة التى يتمتع بها فكر هيجل ، فمنهجه الجدلى الذى التقينا بصورته ومضمونه فى المنطق نلتقى بذات المنهج فى فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح ، فهو يستنبط الفكرة من الأخرى عن طريق السلب مثلما يستنبط فكرة المجتمع المدنى من فكرة الأسرة ، وهذا يعنى أن فكرة الأسرة تحوى فى داخلها بالقوة فكرة المجتمع المدنى .

والحقيقة أنه لايمكن الحديث عن أى قسم من أقسام الفلسفة الهيجلية دون الحديث عن الكل ، فالكلية Totality مبدأ أساسى من مبادىء الفلسفة الهيجلية ، واذا كان علم المنطق هو علم الكليات الخالصة ، فان فلسفة الطبيعة – بمعنى ما – استمرار للمنطق ، وتكملة له، مثلها مثل فلسفة الروح ، لأنه اذا كان المنطق يعكس الحياة الباطنية للعقل ، فان فلسفة الروح تعكس فى مراحلها التحققات المختلفة للعقل فى المؤسسات الاجتماعية ، مثل : نتاجات الفن والدين والفلسفة ، ولذلك ففلسفة الطبيعة ليست منفصلة عن المنطق أو مقطوعة الصلة به ، وانما هى جزء من الكلية الفلسفية الهيجلية التى تنتمى اليها ، والفرق بين المنطق والطبيعة يكمن فى « أن المنطق يدرس المقولات وهو لون خاص من ألوان الكليات تتميز بأنها تنطبق على كل شيء ، فهى شاملة فى مجال انطباقها ، أما فلسفة الطبيعة فهى تدرس كليات من نوع آخر ، كليات ليست مقولات ولكنها كليات لا تنطبق على كل الأشياء وانما على بعضها » (٧٣) بمعنى أن مقالات المنطق كليات خالصة غير حسية ، بينما كليات الطبيعة هى كليات حسية ، وعامل الحسية هنا يعنى أن ما هو حسى جزئى وليست له صفة الكلية .

---

(٧٢) جان هيبوليت : دراسات فى ماركس وهيجل « مرجع سبق ذكره » ، ص ٨ .

(٧٣) ستيس : فلسفة هيجل ، ص ٤١٠ .

ويمكن القول أن الطبيعة تفيض الفكرة المنطقية مثلما الروح نقيض للطبيعة ، وبالتالى فالطبيعة ضد الفكرة ، أو الفكرة قد خرجت من ذاتها الى الآخر ، أو حين تكون غربة ذاتية ، ويعتبر المكان Space هو الحد الأدنى للطبيعة ، أما حدها الأقصى أو نهايتها فهو انتقالها الى عالم الروح والروح هو العقل ، او هى الفكرة وقد عادت الى نفسها . وهذا يعنى أن مراحل الطبيعة التصاعدية تؤلف عودة الفكرة التدريجي الى ذاتها واكتمال هذه العملية انما يكون فى الروح .

والتخارج هو السمة الأساسية لفلسفة الطبيعة لأنهـــا تعتمد على المكان ، ولأن أجزاء المكان ليست أجزاء الا بسبب انها خارجية ، بمعنى أن بعضها يقع خارج بعضها الآخر ، و « هذا التخارج هو الصفة الجوهرية للمكان أو قل المكان هو التخارج » (٧٤) . واذا كان هيجل يدرس تطور مراحل الطبيعة ، كما يفعل فى فلســـفة الروح ، فان كل مرحلة تعقب الأخرى فى نظام منطقى وليس فى نظام زمنى ، وهذا ما نجده فى رصده لمراحل الفن أيضا كما سيتأتى ذلك فيما بعد .

والغاية عند هيجل فى كل فلسفته سواء كان فى التاريخ أو الروح أو الفن هى التحقق الفعلى للعقل أو للفكرة فى العالم ، وهذه الفكرة تبلغ مداها فى الانسان ، لأنه هو الموجود العاقل ، وتمثل هذه المرحلة مرحلة عليا فى الطبيعة حيث تتطور الطبيعة من الآليات أو الميكانيكا الى الطبيعيات أو الفيزياء ، ثم الى العضويات ، حيث نصل فى نهاية المطاف الى الانسان أو الروح .

والواقع أن تفاصيل فلسفة هيجل فى الطبيعة لهـــا قيمة تاريخية فحسب ، ولهذا لا نجد لها تحليلات مستفيضة من قبل الشراح ، ويبدو أن هذا يرجع الى أن هذا الجزء اعتمد على الحد الذى وصل اليه التطور العلمى فى عصر هيجل ، وبالتالى فبعض المعلومات التى اعتمد عليهـــا كانت خاطئـــة (*) .

---

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ .

(*) فى اطروحة لهيجل قدمها عام ١٨٠١ ، كان قد اثبت انه لا يمكن أن توجد مسارات اخرى بين المشترى والمريخ ، وهو نفس العـام الذى دحض فيه اكتشـاف سيريس هذا الاثبات ، وهذا الحادث السيء قد جعل هيجل يُكثر حذرا فيما بعـد : فلقد خفف حملاته على نيوتن تخفيفا متزايدا فى شتى طبعـات الموسوعة ، واخذ ينصح طلابه بأن لا يعدوا اطروحات علمية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .

انظر : رينيه سير : **هيجل وفلسفته** ، ترجمة نهاد رضا ، دار الأنوار ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٤١ .

ولقد عرضنا هنا اشارة لفلسفة الطبيعة عند هيجل لأنها تمثل جانبا عضويا فى مذهب هيجل ، و « ما لم نفهم الوظيفة التى تؤديها فلسفه الطبيعة والمركز الذى تشغله ٠٠ فسوف يظل المنطق ، ومعه فلسفة الروح معلقا فى الهواء » (٧٥) ٠

(جـ) فلسفة الروح أو علم الفكرة وقد عادت الى نفسها :

اذا كانت الطبيعة هى نفى للفكرة ، وغربة الفكرة عن ذاتها ، فان التحول من الطبيعة الى الروح ، هو نفى النفى ، فاذا كانت الفـكرة حبيسة فى الطبيعة ، ففى الروح تتحرر من تلك العبودية وتصبح موجودة بوصفها روحا حرا ، فتطور الطبيعة يعكس لنا العود التدريجى للروح من ضدها وهو المادة الصلبة ، وفى فلسفة الروح يتحول عمل الذات أو الفكرة الى التموضع ، ولذلك فان التطور فى مجال الروح يختلف عن التطور فى مجال الطبيعة ، فهو « فى مجال الطبيعة نمو هادىء سلمى ، وهو فى مجال الروح صراع قاس لا متناه للروح مع نفسها ، فما تكافح الروح من أجله بالفعل هو تحقيق وجودها المثالى » (٧٦) ومهمة فلسفة الروح هى تعقب هذا التطور التدريجى خطوة ، خطوة ، وشرح شتى جوانبه المختلفة ، ولكن هذا التطور أو التقدم للروح ـ كالمنطق ـ مرهون هو الآخر بالوسط أيضا ، و « اذا كان التوسط فى المنطق يتحقق من خلال التناقض والتقابل بين الحدود ، فان فكرة الروح وتطوره تتحقق فى التاريخ بتوسـط الوعى والارادة » (٧٧) وهذه القوى ذاتها ـ الوعى الارادة ـ تكون فى البداية منغمسة فى حياتها المباشرة ، وينصب كفاحها الأول وهدفها على تحقيق مصيرها الطبيعى فحسب ، « وهكذا تكون الروح فى حرب مع نفسها ، عليها أن تنتصر على نفسها بوصفها العقبة الرئيسية التى ينبغى عليها أن تقهرها » (٧٨) ، وهذا يعنى أن تناقض الانسان مع الطبيعة من ناحية ، وتناقض الانسان مع الانسان من ناحية أخرى ، هو الفعل الذى تتحقق من حوله كل التوسطات التى تسمح للروح بالتقدم والتطور ٠

لكن قبل أن نشـير الى المراحل العامة للروح علينا أن نشير الى طبيعة الروح ذاتها تمهيدا للكشف عن الطرق التى تسلكها الفـكرة فى

---

(٧٥) ستيس : فلسفة هيجل : ص ٤٢٩ ٠

(٧٦) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ترجمة د٠ امام عبد الفتاح امام ، دار الثقافة ، القاهرة ، الجزء الأول ، ص ١٤٠ ٠

(٧٧) المصدر السابق ، ص ١٣٩ ٠

(٧٨) المصدر السابق ، ص ١٣٩ ـ ١٤٠

تعميق وعيها بذاتها الذى هو فى الوقت نفسه تعميق لوعى الروح بذاته ، وقد تناول هيجل هذه الموضوعات الخاصـــة بفلسفة الروح فى الجزء الثالث من موسوعة العلوم الفلسفية تحت عنـوان « فلســـفة الروح » « Philosophy of Mind » وفيها يهتم هيجل بتحديد مفهوم الروح ، وعلاقته الروح بتحريه وعلاقة المتناهى باللامتناهى · والواقع اننا اذا اردنا أن نتحدث عن الروح ، فالروح ليس شيئا معطى يمكن فصله عن الاشياء ، بل ان الروح فى حقيقته هو تاريخ الروح نفســـه ، بمعنى « أن الروح سيتعرف على ذاته فى كل شىء فى الســـماء والأرض » (٧٩) ، والروح دائما فكر ، ولذلك كان الروح فى البداية مجردا وعاما وكليا وهو يحاول بلوغ وعيه بذاته ، ولهذا يبدأ بالأفكار المجردة ومنها ينتقل الى ما هو أغنى وأكثر تعينا ، ولذلك فان حقيقة الروح ليست حقيقة خاصـــة بشىء ، وانما تطور الحقيقة لايكتمل الا باكتمال فلســـفة الروح ، وهذه الفكرة سبق أن أشرنا اليها ونحن بصدد الحديث عن مفهوم الحقيقة عند هيجل ، وكيف أنها مرتبطة بالنسق الفلسفى ، وبالتـــالى لايمـكن الحديث عن الحقيقة الا بعـد عـرض النسق كله ، « لأن الحقيقة هى الكل » (٨٠) ، والعقل الانسانى يبدأ بتأمل العالم محاولا التعرف على ماهيتـــه ، ولكن العقل يتخطى هذه البداية فيتبين ان ماهيته هى ماهية الموضوع ، وأن الموضوع ذاته أيضـا ، وأن الكون كل واحـــد ، العاقل والمعقول ، الذات والموضوع فيه وجهان لحقيقة واحدة ، ولذلك يؤكد فى تصدير الظاهريات، « اننا نفهم الحق ونعبر عنه لا بوصفه جوهرا فحسب ، بل بوصفه ذاتا بنفس القدر » (٨١) ، ويعتقد هيجل ان هذه العبارة هى خلاصة ظاهريات الروح ، وهذا يعنى أن الفرد العضوى ينتج ذاته ،أى أن الروح ليست الا ما تصنعه من ذاتها ، وهى تصنع من ذاتها ما تنطوى عليه ضمنا ، وهذا يبين لنا أن الروح بصفة رئيسية هى نتاج فاعليتها الخاصة ، وفاعليتها هى تجاوز المباشرة وسلبها والارتداد لذاتها ، وهذا يبين أن الحق لكونه ذاتا ، لا يتم الوصول اليه دفعة واحدة ، وعلى نحو مباشر فى صورة قضية ، انه يتطور ويتعين عليه أن يمضى فى تطوره عبر سلسلة من القضايا ·

---

(٧٩) Hegel : Philosophy of Mind, trans. by W. Wallace, together with the Zusat 2 in Bouman's Text, trans. by : A. V. Miller. Oxford : Claredon Press, 1973, p. 1. Sec. 377.

(٨٠) د· زكريا ابراهيم : هيجل او المثالية المطلقة (مرجع سبق الاشارة اليه) ، ص ٨٨ ·

(٨١) Hegel's Texts and ..., p. 28.

واذا أردنا أن نتحدث عن المراحل التى تمر بها الروح ، فيمكن القول ان الروح في المرحلة الأولى يكاد يكون غارقا فى الطبيعة ، ولا يتميز عنها الا بصعوبة باعتبارها آخر مواجها له مباشرة ، ولذلك يتخذ منه موضوعا للتأمل ، وتحاول الروح أن ترد تحارج الطبيعة الى ذاتها ، لكن هذا لا يزال يقع فى حدود الوعى التأملى ، اذ أن الطبيعة تكون غير مدركة بعد على أنها تكسب وجودها من خلال الروح اللامتناهى ، ولذلك تظل الطبيعة عقبة أمام الروح ، أو تحديدا له يحول بينه وبين اللامتناهى أو المطلق ، ولذلك تظل الروح فى هذه المرحلة متناهية .

واذا قلنا أن الروح غير محدد ولا متناه ، فلا يعنى هذا أن الروح خال من أي تحديد Limitation ، بل على العكس ان على الروح أن يعين نفسه ، وأن يضع لنفسه حدا حتى يصبح لا متناهيا ، لأن التناهى مدرك في اللامتناهى ، والحد فى اللامحدود (٨٢) ويمكن شرح هذه الفكرة ببساطة من خلال منطق هيجل الذى يرى أن وجود الأشياء هو عدم استقرار الشىء في حده ، لأن الوجود صيرورة مستمرة ، وكل حالة من حالات الوجود ينبغى تجاوزها ، فهى شىء سلبى ، تتخلى عنه الأشياء ، مدفوعة بامكاناتها الباطنة ، في سبيل حالة أخرى ، وهكذا ، ولذلك فان تحليل المتناهى يكشف عن اللامتناهى ، لأنه اذا تأملنا شيئا والحالات التى يمر بها رغم أنه متناه سنجد أنها حالات لا متناهية ، فتحليل الأشياء المتناهية التى تغنى، تصبح بغنائها شيئا متناهيا آخر يكرر نفس العملية الى ما لانهاية و « هكذا فان الغناء المستمر للأشياء هو ـ بنفس المقدار ـ سلب مستمر لتناهيها ، فهو اللا متناهى » (٨٣) وهذا يعنى ـ بصورة أخرى ـ ان اللامتناهى هو بعينه الدينامية الباطنة للمتناهى ، المتضمنة فى معناه الحقيقى .

ولذلك نجد الروح فى المرحلة الثانية متناهيا أيضا ويسعى نحو اللامتناهى ، ويتحقق هذا عن طريق تجاوز حاجز الطبيعة ، والعودة للذات ، بحيث يصبح الوجود للذات مقصورا على الكائن الواعى ، لأنه كموجود متناه يعيش عملية التحول اللا متناهية ، ولذلك نقول ان الوجود لذاته ليس حالة ، بل عملية ـ أو مسار ـ تستوعب الأحوال الخارجية وتندمج فى الوجود الخاص للكائن الواعى ، ولذلك لا تصبل الأشياء

---

(٨٢) Hegel :. Philosophy of Mind, p. 24, Sec. 386.

(٨٣) هربرت ماركيوز : العقل والثورة (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٢٨ .

الطبيعية الى وجود حر لذاته ، وانما تظل وجودا للآخر ، وتعتبر المرحلة الثانية انتقالا من الفردى الى الكلى ٠

أما المرحله الثالثه فى تطور الروح وفقيها لا نلتقى بالمتناهى يقوم فى مقابلة اللامتناهى لكى يعارضه ، بل نجد اللامتناهى هو القوة التى يرفع المتناهى نفسه بواسطتها ، ويتجاوز حالته الراهنـة باستمرار الى حالة أرقى ، مثلما نجد أن المتناهى هو السلب الذى يدفع اللا متناهى الى التعين والتموضع فى الانتاج الفنى والدينى والفلسفى ٠ ولذلك يمكن القول ان البحث فى الروح ينقسم الى قسمين أساسيين : أولهما الروح المتناهى الذى ينقسـم الى الروح الذاتى والروح الموضـوعى ، وثانيهما الروح اللا متناهى الذى نجده فى المرحلة الثالثة فى الروح المطلق ، ولكى نتعرف عليهما لابد من الاشارة اليها ٠

(أ) الروح الذاتى :

ومضمون هذه المرحلة هو العقل البشرى منظورا اليه نظرة ذاتية ، على أنه عقل الذات الفردية ، وقبل أن نشير الى التقسيمات الفرعية لهذه المرحلة ، لابد أن نبين أنه اذا كان الروح فى هذه المرحلة ذاتيا ، فليس معنى هذا أن المرحلتين الأخرتين لا ذاتيتين ، لأن كل المراحـل ذاتية ، لأن حقيقة الروح هى أنها (أنا) أو (ذات) ، والمراحل الثـلاث مستويات مختلفة (للأنا) ، و (للذاتية) والواقع أن العلاقة بين الأنا والذات اللتين يتصف بهما الروح ، هى نفسها علاقة المتناهى واللا متناهى التى أشرنا اليها ، « فالانا » يعبر عن الكلى من حيث هو تعبير عن النشاط الباطنى للانا الفردى ، وهو بهذا تعبير لامتناه ، وفى نفس الوقت يعبر هذا الأنا عن الأنا الجزئى أو الفردى الذى لايمكن معرفة حياة للروح الكلى الا به ومن خلاله ، ويمكن شرح هذه الفكرة ، فحينما أقول أنا ارى أو أسمع ، اضع كل شخص فى موضعى ، وأستبدل أنا آخر بأناى الفردية ، وعندما أقول أنا ، أو هذا الفرد ، أقول بصفة عامة تماما : كل الأنوات ، وأقول أن كل واحد هو ما أقول ، وكل واحد هو أنا هذا الأنا الفردى » (٨٤) ٠

ويشرح هيجل فى هذه المرحلة كيفية تمايز الروح داخـل ذاته Distiinguished وكيف يضع الأنا نفسـه فى تقابل مع نفسـه « Sets itself over against itself » ويتخـذ من نفسـه موضـوعا لذاته (٨٥) ، ويناقش هيجل هـذه الأفكار من خـلال ثلاثة موضوعات

---

(٨٤) المرجع السابق ، ص ١١٠ ـ ١١١ ٠

(٨٥) Hegel : Philosophy of Mind, p. 11.

رئيسية هى : الانثروبولوجيا (*) Anthropology وظاهريات الروح (**) Phenomenology of Spirit وعلم النفس (***) « Psychology »

وهذه الموضوعات تبين لنا أن الروح الذاتى يظهر على مستويات مختلفة ، وهى فترات ضرورية فى النمو الجدلى لتصور الروح ، ولذلك يميز هيجل بين الأنثروبولوجيا (علم طبائع الانسان) ، وبين الوعى Consciousness أو الشعور (الظاهريات) ، وبين الروح (موضوع علم النفس) ٠ هذا يعنى أن هيجل يدرس هنا موضوعات علم النفس ، فيدرس وظائف عقل الفرد وملكاته من صورها الدنيا التى تتمثل فى الغريزة والوجدان والاحساس الى صورها كما تبدو فى العقل والفهم والنشاط العلمى » (٨٦) ، ولذلك فالموضوع ـ هنا ـ هو كل نطاق من العقل أو الروح منظورا اليه من الداخل ، بمعنى أنه لم يظهر نفسه فى صورة خارجية على هيئة منظمات ومؤسسات اجتماعية كما يظهر فى الروح الموضوعى ، الذى يدرس الأسرة والدولة والقانون وقواعد السلوك والأخلاق ٠

(ب) الروح الموضوعى :

تبدأ الروح فى هذه المرحلة الخروج من ذاتها الى الآخر ، فاذا كانت الفكرة بصفة عامة تصبح فى تخارج Externality ، بمعنى أنها تخلق عالما موضوعيا خارجيا وهو العالم الروحى ، الذى يظهر فى التنظيمات والمؤسسات الروحية مثل تنظيمات الأسرة والدولة ، والأخلاق ، ويطلق هيجل على هذه المؤسسات « تنظيمات موضوعية لأنها موضوعات خارجية عن الذات ، «لكنها متحدة كذلك فى هوية واحدة مع الذات أو الأنا

(★) الانثروبولوجيا : مصطلح هيجلى خاص ، لا يعنى دراسة تاريخ حضارة الانسان وثقافته ، وانما يعنى ـ لديه ـ دراسة طبائع النفس البشرية من خلال ثلاثة اقسام هى : النفس الطبيعية The Physical Soul والنفس الشاعرية The feeling والنفس المتحققة بالفعل The Actual Soul ٠

(★★) هذه الكلمة تستخدم هنا بمعنى أضيق من معناها فى ظاهريات الروح (١٨٠٧) وهو هنا يطلقها على النفس التى تعانى الانقسام بين الذات الموضوع ويطلق عليها اسم الوعى ويسمى هذا الجزء بالظاهريات ، انظر ستيس : **فلسفة هيجل** ص ٤٦٠ ٠

(★★★) لا يستخدم هيجل علم النفس هنا بمعناه التجريبى ، وانما يقصد فلسفة الروح ، وهو ـ أى علم النفس ـ مصطلح خاص من مصطلحات الفلسفة الهيجلية ٠

(٨٦) ستيس : **فلسفة هيجل** ، ص ٤٤٠ ٠

الخارجية لأنها ليست الا تموضعا لذاتي أنا ، صحيح أنها ليست تموضعا لذاتي الفردية بوصفي فردا جزئيا خاصا ، ··· ولكنها تموضع لذاتي الكلية ، لعقلي ، للعنصر المشترك مع البشرية كلهـــا ؛ أعني هي تموضع للروح الكلية للانسان » (٨٧) ، فقوانين الدولة مثلا تجسد الحياة العقلية الكلية للمجتمع ، ولهذا فهي موضوعية وروحية أيضا ·

ويتحدث هيجل عن الروح الموضوعي من خلال حديثه عن القانون وقواعد السلوك والحياة الأخلاقية ، واذا كان هيجـل يناقش في الروح الذاتي ، الذات الفردية ذات الطابع الكلي العام ، فانه يدرس هنا الذات الكلية حين تتموضع في مؤسسات موجودة في الواقع ، فهو يدرس الأسرة ، وينتقل منها الى دراســـة الأمة ، والأمة لا تنشأ الا نتيجة للصراع بين الجماعات أو الأفراد المتنازعين واتفاقهم على مصلحة موضوعية مشتركة ، ويتم هذا عن طريق الوعي الذي يحقق هذا الاندماج ويطلق عليه هيجل « روح الأمة Volk Geist وهنا تظهر الدلالة العينية للفظ التوسط في الروح الموضـــوعي ، حيث يجعل الأفراد المتنازعين يعملون لمصلحة الكل ، ونشاط التوسط هو نشاط العمل ، الذي ـ عن طريقه ـ يتغلب الانسان على الاغتراب بين العالم الموضـــوعي والعالم الذاتي ، ويحول الطبيعة الى وسيط ملائم لنموه الذاتي ، « فعندما تشكل الموضـــوعات بواسطة العمل تصبح جزءا من الذات التي يمكنها التعرف فيهـــا على حاجاتها ورغبتها الخاصة » (٨٨) ، ويتحول الفرد عن طريق العمل الى كلي ، لأن العمل بطبيعته نشاط كلي ، يجعل نتاج الفرد قابلا للتداول بين الأفراد جميعا ·

وحين يصبح الانســـــان قادرا على حل مشكلاته جميعا بالاعتماد على العقل وحده ، فانه حينذاك يصبح قادرا على تحمل مسئوليته ووعيه الذاتي وتحمل مسئولية الآخرين أيضا ، وهذا الوعي الذاتي المطلق هو الروح المطلق ·

(جـ) الروح المطلق :

وهو اتحاد الروح الذاتي والروح الموضوعي ، وفي هذه المرحـــلة تصبح الروح حرة حرية مطلقة ، وتمثل الروح البشري على نحو ما يتجلى في الفن والدين والفلسفة ، حيث تدرك الروح ان الفلسفة في آخر مراحلها

---

(٨٧) المصدر السابق ، ص ٤٣٧ ·

(٨٨) هربرت ماركيوز : العقل والثورة ، « مرجع سبق ذكره » ، ص ٨٧ ·

هي الحقيقة الواقعية كلهـــا ، ولأن في الفلسفة تكتمل عودة الفكرة الى نفسها ، ولأن الانسان صاحب الفكرة هو أقصى تجل للفكرة في العالم ، والتطور في الروح المطلق ــ كما هو الحال عنـــد هيجل ــ تطور منطقى وليس زمنيا ، بمعنى أن الدين مرحلة أعلى من الفن ، والفلسفة أعلى من الدين لديه • ونلاحظ أن الروح المطلقة هي في البداية روح أمة بوجـــه عام ، ولكن هذه الروح لا تتحقق تحققا كاملا ، ولا توجـد في شكلهـــا الصـــحيح ، الا حين تمارس نشاطهـــا الحقيقي ، أى في الفن والدين والفلسفة ، وذلك لأن مجالات الثقافة هذه هي الحقيقة الواقعة في صورتها النهائية ، وهي عالم الحقيقة القصوى ، فالذهن الخالص ــ عند هيجل ــ لايحيا الا في الفن والدين والفلسفة ، ولهذه المجالات الثلاثة كلها مضمون واحد بأشكال مختلفة •

« والواقع ان فلسفة الروح ، بل ومذهب هيجل بأكمله ، وانما هو تصوير للعملية التي يصبح بها الفـردى كليـــا ، ويتم بواسطتها اقامة الكلية » (٨٩) على أساس أن الحقيقة النهائيـة عند هيجل هي الكلية ، ولذلك يجعل من الفلسفة علم التصورات الكلية •

ويمكن القول بأن للروح المطلق ثلاث درجات ، أولها الفن وأوسطها الدين ، وأسماها الفلسفة ، أو المعرفة المطلقة ، والفن يعتبر عند هيجل أولها لأنه تعبير عن الحقيقة ويتخذ شكل التمثيل الحسى ، بينما الفلسفة أكمل تعبير عن الحقيقة ، لأن الفكر هو الوسيط الذى تحيا فيه حقيقتها المطلقـــة ، بينما يقع الدين في منزلة وسطى لأنه يعتمد على التشبيهات الرمزية وبعض الصور الحسية ، والواقع ان الفن والدين يتداخلان عند هيجل كثيرا كما سنلاحظ فيما بعد عند عرض رؤيته في الجمال والفن ، ويتضح هذا في دراسته للديانة الجمالية عند اليونان ، حيث ظهر الدين في ثوب فنى ، ولذلك فقد اتخذ التعبير عن الالهة في الفن اليونانى صورة حسية ورمزية ، ولذلك يقول هيجل في فلسفة الروح « فقد كان الآلهة اليونانيون ــ في البدء ــ مجرد تمثلات للحدس الحسى أو التفكير القائم على الصور ، اذ لم يتحقق ادراك فكرى لهم ، ذلك أن وســيط الاحساس لا يستطيع الكشف الا عن جملة الأشكال ، في حين تظل الوحدة المشتملة على كل تلك الأشكال قوة غير متعينة وغريبة في مقابل الالهة جميعا » (٩٠) وكما هو الحال في كل مراحل فلسفة الروح ، ان كل مرحلة تتصـــاعد

---

(٨٩) المرجع السابق ، ص ٩٧ •

(٩٠) Hegel : Philosophy of Mind, p. 20, Sec. 384.

تدريجيا لتفضى فى النهاية الى المرحلة التى تليهـا ، كذلك ـ فى رأى هيجل ـ يفضى الفن فى تعبيره عن الحقيقة الى الدين ، حيث يكشف لنا الفن عن نوع من التناهى فى العمل الفنى ، يجعل المرء مدفوعا لتجاوز ما فى الخبرة الجمالية من نقص الى خبرة أرقى تنطوى على الخبرة الجماليـة وتستوعبها فى خبرة أكمل ، وهذه الخبرة الجديدة هى الخبرة الدينية ٠

ومثلما نتدرج فى الفن ، نتدرج فى الدين أيضا الذى يبدأ بصورة مجردة ، وحسية فى تصوره لله وللروح بشكل عام ، حتى يصـل الى المسيحية التى يعتقد هيجل أنها أكمل تعبير عن هذه المرحلة ، ويرى ان كل الديانات الآخر تنتمى لمرحلة ما قبل المسيحية ، ويتضح فى هذا مدى تأثر هيجـل بالدين وبالفكر الدينى فى عصره ، وهو حين يدافـع عن المسيحية يدافع عن مبدأ رئيسى من مبادىء الحضارة الغربية ، ولكن على الرغم من أن ديانة الوحى ، أو الديانة المطلقـة وهى المسيحية تعبر عن الحقيقة المطلقة عند هيجل ، فان هذا التعبير يظل ناقصا ، لأن التعبير الذى تقدمه الخبرة الدينية يظل مستندا الى لغة الصور والرموز مما يحول بينه وبين أن يصبح تعبيرا تاما عن الحقيقة ، ولذلك ننتقل من الخبرة الدينية الى الفلسفة أو المعرفة المطلقة ، حيث يستطيع الفكر أن يعبر عن نفسـه بلغة التصورات والمفاهيم ، واذا كان الدين نفيا للفن ، فان الفلسفة هى نفى نفى ، حيث يتم الوصول الى أسمى تعريف للمطلق وهو : « ان المطلق ليس روحا فقط ، وانما هو الروح المتجلى لذاته بصورة مطلقة » (٩١) ٠

وهذا يعنى أن الحقيقة التى تميز الفلسفة عن الفن والدين ، هى أن الوعى فى مستوى الروح المطلق ، قد تجـاوز كل الأشكال الاخر ، وأصبح يعيش خبرة جديدة هى تأمل الذات لذاتها ، وليس لأى موضوع آخر ، فالخبرة الجمالية ، والخبرة الدينية ، لم تتحقق بذاتها تحققا تاما وكاملا ، انها تعبر عن الحقيقة بلغة التمثلات الحسية والصـور الرمزية التى هى فى حد ذاتها عائق يحـول دون التعبير عن الحقيقة من خـلال التصورات والمفاهيم ، ولذلك فالفلسفة مرحلة ضرورية لترقى الروح فى درجاته التصاعدية ، وهى آخر نقطة بوسعه أن يصل اليها ، حيث تتحول الأشياء الى أفكار ، لأن جوهر الروح المطلقة ـ فى هذه المرحلة الأخيرة ـ هو تحويل الأشياء الى الحقيقة ذاتها ، بدلا من التوقف عندها فى مرحلة الفن أو مرحلة الدين (٩٢) ٠

---

(٩١) Hegel : Philosophy of Mind, Sec. 384, p. 19.

(٩٢) Ibid : Sec. 381, p. 12.

تعقيب :

نتبين مما سبق موقع الفن من فلسفة هيجل بشكل عام ، بعد أن أشرنا الى اقسام الفلسفة الهيجيلية ، وبينا ان الفن ينتمى للروح المطلق ، ويبين هذا أن الفن جزء من التركيب الجدلى العام الذى يعرضه لهيجل لمسيرة الوعى البشرى نحو الحقيقة ، وجزء ومرحلة من مسار الروح المطلق ، ولذا يجدر ان نجمل اهم الأفكار الأساسية عن الحقيقة التى هى لب الفلسفة الهيجيلية ، وهى أيضاً غاية الفن والجمال لديه ، والتى عرضها هيجل فى تصديره لظاهريات الروح ، حتى أنه يبدو لنا أن الهدف الحقيقى من هذه المقدمة هو التعريف بالحقيقة المطلقة كما تتبدى فى نهاية المطاف للروح المطلق فى الفلسفة ، فبدأ هيجل ظاهريات الروح ـ كما بدأ موسوعه العلوم الفلسفية ـ بتحليل نقدى للتيارات الفلسفيه فى نهاية القرن الثامن عشر ، وعرض تصوره للفلسفة وللحقيقة الفلسفية ، وبين أنه يختلف مع الفلاسفة السابقين عليه فى أنهم كانوا يفصلون بين المعرفة والوجود ، بينما ـ عند هيجل ـ الحقيقة الفلسفية هى نوع من الوجود ، بالاضافة لكونها نوعا من المعرفة ، وهذا يعنى أن العلاقة بين أى موجود وحقيقته هى أيضا علاقة موضوعية متعلقة بالأشياء ذاتها ، ويضرب هيجل مثالا لفكرته يشرح فيها التقابل بين الحقيقة الفلسفية والحقيقة الرياضية التى أشرنا اليها ، فبين أن ماهية المثلث القائم الزاوية هى أن اضلاعه تجمعها تلك العلاقة التى تنص عليها نظرية فيثاغورث ، ولكن هذه الحقيقة تقع خارج المثلث ، بمعنى أن البرهنة على النظرية هى عملية تقوم بها الذات العارفة ، أى أن الحقيقة الرياضية توجد خارج المثلث فى الذات العارفة ، ومن ثم فان هذه الموضوعات الرياضية هى كيانات خارجية تفتقر الى الحقيقة والماهية ، أما موضوعات الفلسفة فانها ترتبط بحقيقتها فى علاقة داخلية وثيقة ، ويؤكد هيجل هذا عن طريق أن يضرب مثالا بالانسان الذى هو موضوع الفلسفة : فطبيعة الانسان تقتضى الحرية ، والحرية شكل من أشكال العقل ، فهذا المبدأ المتداول هو الهدف الباطن للانسان والبرهان عليه يكون من خلال تاريخ الانسان ذاته ولذلك فهو يقول فى تصدير الظاهريات : « ان الفلسفة ـ من ناحية أخرى : لا تدرس التعينات أو التحديدات غير الجوهرية بل تدرس التعينات بقدر ما تكون منطوية على الجوهر ، فعنصرها المكون ومحتواها ليس المجرد أو غير الواقعى بل الواقعى أو الفعلى الذى يضع ذاته ويحيا فى ذاته أى الوجود القائم فى تصوره الشامل » (٩٣) .

---

(٩٣) Hegel's Texts, pè 70.

وهذا يؤكد أن هناك علاقة وثيقة بين الحقيقة والوجود ، وهذه العلاقة هى التى تميز المنهج الفلسفى عند هيجل ، ولذلك فهو يرى أن الحقيقة الرياضية يمكن أن تدرك فى قضية واحدة ، وتكون هذه القضية صحيحة ونقيضها باطلا ، أما فى الفلسفة الهيجلية ، فان الحقيقة عملية فعلية لا يمكن ادراكها فى قضية واحدة ، لأنه لا توجد فى الفلسفة قضية واحدة صحيحة بمعزل عن الكل ، ولهذا فمقر الحقيقة ليس القضية كما هو الحال فى الفلسفة والمنطق التقليديين ، وانما النسق الفلسفى كله وليس جزءا منه .

ونقطة البداية هى تحليل تجربة الحياة اليومية وسلبها ، لأن الحياة اليومية تغرق الانسان فى الجزئى بينما الكل هو الحقيقة The true is the whole (٩٤) ولذلك ينقد هيجل الموقف الطبيعى والتفكير العلمى التقليدى اللذين ينظران الى التجربة بمفومها المعملى بوصفها هى نقطة البداية الايجابية لقيام العلم لديهم ، وهذا النقد والتفنيد الذى سبق أن عرضناه يعنى أنه ضد كل رأى يقصر الحقيقة على الجزئى .

وقد لخص د . فؤاد ذكريا فهم هيجل لمشكلة الحقيقة ، فقال : ان أساس فهم هيجل لمشكلة الحقيقة هو الفهم الخاص للحكم .. فالحكم هو المظهر الأول لفاعلية الذهن ، والحكم لا يقف بمعزل عن سائر مظاهر المعرفة فى الذهن ، وانما هو يتداخل فى كل هذه المظاهر ، بحيث لا تكون المعرفة الانسانية — فى نهاية الأمر — الا سلسلة متصلة من الأحكام ، ومعنى ذلك أن الذهن لا يتعامل مع عناصر غريبة عنه ، أو مضادة له ، وانما يتعامل مع نفسه على الدوام (٩٥) ، وفى هذا الفهم يؤكد هيجل على أهمية عنصر التفسير فى ادراكنا لكل واقعة ، فالوقائع لا تنفذ الى الذهن الا من خلال تفسيره لها . والذهن — فى هذا — خاضع لطبيعته الخاصة التى تشكل الواقع ، وتضفى عليه صورتها ، أى أن ما ندركه من الوقائع ليس الا ما تنطوى عليه من عنصر عقلى . والحقيقة عند هيجل لا تكون مباشرة ، أومتعلقة بوقائع منفصلة ، بل هى نسق من الأحكام ، فلابد أن تكون الحقيقة فى النسق كله وليست صفة تطلق على مكوناته كل على حدة . ولذلك فلابد أن يكون الواقع كلا ذا دلالة ، لكى يكون قابلا لأن يتصور بالفكر .

---

(٩٤) Hegel's Texts and ..., p. 32.

(٩٥) د. فؤاد زكريا : مشكلة الحقيقة ، رسالة دكتوراه ، مخطوطة جامعة عين شمس ١٩٥٦ ، ص ٥١ .

ومعنى أن يكون الواقع كليا هو أن يتصف بأنه نسق مترابط ، بحيث يتضمن كل عنصر من عناصره بقيـة العناصر المكونة له ، وتتحدد طبيعة كل عنصر تبعا لمساهمته في الكل الذى يشارك في تكوينه ، وأن يكون في حركة وسعى دائبين » (٩٦) ٠

واذا كان هيجل يضع للفلسفة غاية هي المطلق ، فمعنى هذا أن معيار الحقيقة ـ لديه ـ ليس معيارا سكونيا Statique ، بل حركة دائمـة مسترشدة بهذا المطلق ٠ ولهذا تجد نزوع المعرفة الدائم الى المطلق ، والحقيقة العليا هي مجموع ما يوجد ، والغاية الأخيرة له ، وهي الكلى في أي مظاهر تحققه ، أي الروح ، ويتبدى الروح في مظاهر عديدة ، ويكشف عن نفسه في مجالات مختلفة ، في كل ما يوجـد ، ولكن أى نسق جزئى لايكون هو الحقيقة ، ومن هنـا فان الحقائق تتفاوت في الدرجة ، لأن الحقيقة لا تكون مطلقة ، مثلما ان البطلان لا يكون مطلقـا ، فكل حقيقة يشوبها بطلان ٠

---

(٩٦) المصدر السابق ٠

الفصل الثانى

أسس فلسفة الحضارة عند هيجل
(الثقافة والاغتراب)

تمهيـــد :

نبدأ فى هذا الفصل بدراسة أسس فلسفة الحضارة عند هيجـل من خلال ظاهريات الروح ، ومحاضراته فى فلسفة التاريخ ، وذلك لارتباط الحضارة بجماليات هيجل ، ولأن الحضارة ــ لديه ــ تبين لنا الدور الذى يلعبه الفن فى التاريخ البشرى ، وفى تجربة الوعى البشرى أيضـــا ، ويحاول هذا الفصل من خلال عرضه لفلسفة تاريخ الحضارة عند هيجل ، أن يعرض لجماليات هيجل كما تظهر فى كتاباته الآخـر ، لاســيما فى ظاهريات الروح ــ حين كان الفن متحداً مع الدين ــ وفلســفة الدين ، وفلسفة التاريخ ، فكما هو معروف ، أن هيجل لم يقدم رؤاه فى الفن والجمال فى كتابه الرئيسى « الاستيطيقا » ــ الذى نتعـرض له ونحلله بشكل أساسى فى هذا البحث ــ فحسب ، وانما قد أشار الى الفن فى « فلسفة الروح » (١) ، حين تحدث عن الروح المطلق وعن الفن والدين والفلسفة كأشكال مختلفة للحقيقة الواحدة ، ولكن الفرق بين تناول هيجل للفن فى كتابه « الاستطيقا » ، وبين تناوله فى كتبه الآخر ، أنه يعرض

(١) See : Hegel : Philosophy of Mind, Sec. 556 to Sec. 463, p. 293.

للفن فى كتابه الرئيسى بشكل تفصيلى يكشف لنا عن طريقه عن الخصائص النوعية للفن والجمال ، بينما فى كتبه الاخر ، يعرض للفن كجزء من نسق مقومات الحضارة الانسانية جنبا الى جنب الدين والثقافة ، ويتضح هذا حين يتحدث هيجل عن الديانة الجمالية فى اليونان .

والحقيقة أن الطابع العينى للفلسفة الهيجيلية هو الذى حدا بنا الى ان نبدأ بالكل فى الفن ، أى بالجوانب الكلية الحضارية التى ارتبط بها الفن ، قبل الحديث عن الجوانب النوعية الخاصة فى الفن ، فاذا كان الفن وتاريخه جزءا من التاريخ الكلى للانسانية فلابد أن نعرض لهذا التاريخ وطبيعته ، قبل أن نعرض لتاريخ الفن ، لاسيما « أن كلمة التاريخ عند هيجل لا تعنى التاريخ السياسى وحده بالمعنى الخاص ولكنها تعنى الحضارة الانسانية بكل مقوماتها » (٢) .

ويستند هيجل فى تفسيره للحضارة الى الروح « Geist » ، ولذا فهو يبدأ محاضراته فى فلسفة التاريخ بتحديد طبيعة الروح (٣) ، واذا كنا فى الفصل السابق قد أشرنا الى الحقيقة وعلاقتها بالنسق الفلسفى ، فان الحقيقة هنا ، فى الروح الموضوعى فى الظاهريات وفى فلسفة التاريخ ، ترتدى رداء الزمنية ، بمعنى أن التاريخ هو حقيقة الروح والروح هو حقيقة التاريخ ، « وكلمة الروح عند هيجل تشير الى المطلق بوصفه وعيا وعقلا » (٤) وتختلف بذلك عن الطبيعة التى ليس لها تاريخ ، بينما الروح وحده هو الذى له تاريخ ، لأن له ماضيا ، وله مستقبلا يتضح فى الصيرورة Becoming ، ولذلك كان الزمان والتاريخ من أهم المقومات الأساسية للروح الذى يتجلى فى الوجود ، وهكذا يعرف هيجل الروح بالتاريخ ، والتاريخ بالروح ، بمعنى أن الروح لديه هو الكلية التى تتجلى فى عينية التاريخ ، واذا كان التاريخ الانسانى فى حقيقته هو سعى وتقدم نحو الحرية ، فان ماهية الروح هى الحرية ، « وكل صفات الروح لا توجد الا بواسطة الحرية ، وانها كلها ليست الا وسيلة لبلوغ الحرية » (٥) . وهذا ما أكده هيجل مرارا فى أكثر من موضع من كتاباته المختلفة ، ويرى أن العالم الذى يتمثل فيه الروح ليس العالم المادى ولكنه عالم التاريخ

---

(٢) د. نازلى اسماعيل : الشعب والتاريخ هيجل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ - ص ١٥٩ .

(٣) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ترجمة د. امام عبد الفتاح ، « سبق الاشارة اليه » ص ٨٣ - ٨٤ .

(٤) د. نازلى اسماعيل : المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

(٥) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، ص ٨٤ .

الانسانى ، ولذلك فان ظاهريات الروح ليست تاريخا للعالم فحسب ، ولكنهـا تاريخ للوعى وتاريخ للانسانيـــة ، وان كان كلا منهما يرتبط بالاخر ، لانه يرى ان تاريخ الانسانيـــة هو تاريخ الوعى بذاته وتاريخ التحرر (٦) ، وهذا يعنى ان هيجل يربط اســـار الابستمولوجى للوعى الذاتى (من اليقين الحسى الى العقل) ، بالمســـار التاريخى للبشر (من العبودية الى الحرية) ، وهذا ما اعطى لفلسفته الطابع العينى الواقعى ، فهو يرى أن أحوال الوعى وأشكاله تظهر لنا على صـورة وقائع تاريخية وموضوعية ، والانتقال الذى نلمحه عند هيجل من التحليل الفلسفى الى التحليل التاريخى هو ــ فى حقيقة الأمر ــ تحقيق للطـــابع التاريخى للتصورات الفلسفية الأساسية ، وبرهنة على هذا الطابع ، فكل التصورات الفلسفية لديه تنطوى على مراحل تاريخية فعلية فى تطور البشرية وتعبر عنها ، وهيجـــل حين يدرس التاريخ ، فانه يسعى للكشف عن جـذوره الحقيقية فى عالم الانسان ، ولذا فهو يدرس الانســـان بكل ســـماته الحضارية ، التى تشمل الثقافة ، والأخلاق والقـانون والدين والفن ، وهذا ما سوف يتضح حين نتعقب رحلة الروح الموضـوعى واغترابه بين الوجود لذاته ، وبين الوجود فى ذاته ، والذى يبقى الانسان فى حالة توتر الانسان الفردى فى نتاج موضوعى ، يصبح جزءا من نتاج المجتمع الكلى ، دائم تدفعه لحل التناقض بين الكلى والفردى ، عن طريق تموضع عمـــل ويعتبر هذا الفصل بمثابة الأساس الانطولوجى والمعـرفى لجماليـــات هيجل ، الذى أشار اليه هيجل فى كتابه « الاستطيقا » حين بين الدور الذى تلعبه الفلسفة فى حل التناقض المزدوج الذى يجـــد الانســـان نفسه فيه .

١ ــ مفهوم الحضارة عند هيجل وارتباط هذا المفهوم ببناء ظاهريات الروح :

اذا تأملنا التعريفات المختلفة لكلمة « الحضارة Civilization فى أدبيات الفكر المعاصر (*) ، سنجد أنها مرتبطة بكلمات أخرى مثل الثقافة والمدنية ، ولكن هذه الكلمة تتخذ طابعا خاصـــا لدى هيجل ، اذ ترتبط

---

(٦) ر. ج. كولنجوود : فكرة بالتاريخ ، ترجمة محمد بكير خليل ، لجنـة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢١١ .

(*) يرتبط مصطلح الحضارة بمصطلح الثقافة Culture ، وهنـاك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة تبعا للفترة التاريخية . فلقـد اكتسبت هـذه الكلمـة معنـاها

كلمة الحضارة الجوانب المادية ، والمقصود بكلمة الثقافة هو الجوانب الروحية فى حياة الأشخاص والمجتمعات ، فان هيجل ـ وفق هذا المعنى ـ يستخدم الحضارة بالمعنى الذى تستخدمه لكلمة الثقافة Bildung ، بنسقه الفلسفى ، وبروح الشعب الذى تعبر عنه ، واذا كان المقصود من الثقافة بمفهومها الروحى ، فأين وردت هذه الكلمة لديه وماذا تعنى ؟ ، والسؤال الذى يطرح نفسه هنا ، اذا كان هيجل يعنى بكلمة « حضارة »

وردت كلمة الثقافة عند هيجل فى « محاضراته فى فلسفة التاريخ » ، وفى « ظاهريات الروح » ، ففى محاضراته فى فلسفة التاريخ وردت فى الجزء الخاص الذى يتحدث فيه هيجل عن المسار التاريخى للبشرية ، حيث يبين لنا أن التاريخ الكلى للبشرية يكشف لنا عن تطور الوعى بالحرية من

الفكرى فى اوروبا فى القرن الثامن عشر ، والمعنى العام لهذه الكلمة هو « جملة مظاهر الرقى العلمى والفنى والادبى الذى تنتقل من جيل الى جيل فى مجتمع او مجتمعات متشابهة ، وهناك حضارات قديمة وأخرى حديثة ، والحضارات متفاوتة فيما بينها ولكل حضارة نطاقها وطبقاتها ولغاتها » ـ (انظر د٠ مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ـ مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٧٠) ٠ ولكن المعاجم الأخرى ذات الطابع الفكرى والاجتماعى ترى أن الحضارة هى مجموع الجوانب المادية فى حياة الأشخاص والمجتمعات ، وبالتالى تميز بين كلمة الحضارة وكلمة الثقافة Culture ، على أساس أن الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية والروحية فى حياة المجتمعات ، واكتسبت كلمة ثقافة هذا المضمون فى المانيا على وجه الخصوص ، وصارت موازية لتصور عام لتاريخ البشرية الذى اعتبرت درجات التقدم الفكرى معيارا أساسيا للتمييز بين مراحل تطوره ، اما الجانب المادى فى حياة الأشخاص والمجتمعات فقد أفرد له الفكر الالمانى كلمة « حضارة » ، وعلى هذا فان ما يقصده هيجل بكلمة الحضارة هى الثقافة ، لانه يركز على الجانب الروحى ، ولا يقصد الجوانب المادية مستقلة عن حياة الانسان الروحية ، وهذا ما يتضح لنا فى ظاهريات الروح ، حين يتتبع مسيرة الروح الموضوعى التى تتجسد فى اشكال مادية واجتماعية وثقافية مثل الاسرة والمجتمع والدولة ، والواقع أن هيجل حين يأخذ الحضارة بمعنى الثقافة الروحية فانه متأثر فى ذلك بالنزعة الرومانتيكية ، التى كانت أحد المصادر التى تشكل روح العصر الذى كان يعيشه هيجل ، ولذلك فالمعنى الشائع لكلمة الحضارة بعيد عما يقصده هيجل ، والحقيقة أن الالتباس الذى بين كلمة حضارة وثقافة ، والتفرقة بينهما ، يرجع الى أن المصطلح العربى الذى يستعمل فى مقام التحدث عن المدلول الاجتماعى أو العام للثقافة هو مصطلح الحضارة ، بينما يشير لفظ المدنية الى الجوانب المادية والتكنولوجية فى اى مجتمع ٠ لمزيد من التعريف بمفهوم الحضارة كمصطلح فكرى واجتماعى انظر :

ـ أحمد حمدى محمود : الحضارة ، كتابك ـ دار المعارف ـ القاهرة ، ١٩٧٧ ٠

ـ الطاهر لبيب : سوسيولوجيا الثقافة ـ معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٨ ، ص ٨ ـ ٩ ٠

ـ ت ـ س ـ اليوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة : ترجمة : شكرى عياد ، الدار القومية للكتاب ، القاهرة ٠

جانب الروح ، وما يترتب عليه من تحقق فعلى لهذه الحرية ، والتطور الذى يقدمه هيجل فى هذا الجزء هو تطور منطقى ، وليس زمنيا ، بمعنى أن الفكرة الشاملة Notion هى أساس التطور فى التاريخ والفن ، وكل مرحلة من مراحل التطور لها مبدؤها الخاص بها ، ولذلك فهو يقول : « وهذا المبدأ فى التاريخ هو خاصية الروح ، هو العبقرية القومية الخاصة بأمة من الأمم . وداخل حدود هذه الخاصية تعبر روح الأمة ، فى تجليها العينى ، عن كل جانب من جوانب وعى الأمة وإرادتها ، أى عن النطاق الكامل لتحققها الفعلى » (٧) بمعنى أن هيجل يرى أن دين أى أمة ، ونظامها السياسى وأخلاقها ، وتشريعها وعلمها وفنها ؛ كل هذا يحمل الطابع المميز لأمة من الأمم ، وهو ما نطلق عليه السمات الحضارية لأمة من الأمم أو شعب من الشعوب ، ولذلك فلكل شعب مبدأ خاص تظهر آثاره واضحة فى سمات النتاجات الفعلية ، وعلى هذا فان تحليل هيجل الحضارى لأى أمة ينصب على تحليل الانتاج الثقافى والروحى لها (٨) .

ولذلك فالتاريخ الكلى لديه يبدأ مع الحضارات التى عرفت الدولة ، التى تجمع الذاتى والموضوعى من خلال أشكالها الثقافية ، وتتشكل الدولة بقوانينها وتنظيماتها ومؤسساتها الشكل الذى تتخذه الروح فى تحقيقها الكامل فى الوجود ، ولذلك يستبعد هيجل من التاريخ الشعوب البدائية التى لم تعرف الدولة ، ويجعلها مرحلة ما قبل التاريخ ، والدولة هنا تقوم على مقومات الحضارة لأى شعب من الشعوب وهى الدين ، والأخلاق ، والقانون ، والفن ، وهذه المقومات هى التى تظهر خصائصها النوعية فى الثقافة الكلية لأمة ما .

ويرى هيجل أن ثقافة أى شعب من الشعوب هى التى تقدم لنا الجانب الكلى لهذا الشعب ، هذا الجانب الذى يحدد لنا الفروق الحقيقية بين شعب وآخر ، وللثقافة ميزة عند هيجل فى أنها ذات طابع صورى بمعنى اذا كانت الفلسفة تضفى عليه طابع الكلية ، فان الثقافة تقدم لنا هذا الطابع الكلى فى صورة تستمد شروط وجودها من الواقع العينى الجزئى ، فالتصور الفلسفى لأمة ما يمكن تحليله عن طريق الثقافة الى عدد كبير من التصورات ، ويمكن أن يوضح هذا اذا أردنا أن نحلل فكرة « الواحد » التى يستند اليها الفكر الصينى بوصفها أساسا له ، يمكن تحليلها فى أشكال الثقافة الى تصورات تظهر فى الفن والأخلاق والشريعة

---

(٧) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ (الترجمة العربية) ، ص ١٥٣ .
(٨) المصدر السابق ، نفس الموضع .

الصينية ، ولذلك فهو يبين أنه يمكن عن طريق الفكر الإشارة الى موضوع يحوي في باطنه مغزى عينيا واسعا ، بكلمه واحدة ، من خلال تصور واحد بسيط ، بينما تمكيننا الثقافة من ابراز هذا الثراء الداخلى من خـــلال الانتاجات الفعلية للانسان فى ميادين العلم والفن ، ولذلك يمكن القول ـ على حد تعبير هيجل ـ « أن الثقافه بصفة عامة تجهز بالفعل الادوات التى تشيد بها الفلسفة صرحها » (٩) ، وكذلك الدولة من ناحية أخرى تساهم فى ظهور الأشكال الثقافية المختلفة مثل الفنون ، « ففى ارتباط الناس بعضهم ببعض داخل الدولة تكمن ضرورة الثقافة الصورية ، وبالتالى ظهور العلوم ، والشعر (*) ، والفن الراقى بصفة عامة ، ذلك لأن الفنون التى تسمى باسم الفنون التشكيلية تتطلب ، فضلا عن ذلك ، حياة الناس فى مجتمع » (١٠) · والطابع الحضارى المميز لكل أمة يتضح فى الأشكال الثقـافية الروحية ، فاذا كنا نجد لدى جميع شعوب التـاريخ فى العالم الشعر والفن التشكيلى والعلم والفلسفة ، فاننـــا نجـد اختلافات عميقة لا تقتصر على الاسلوب والدلالة بصفة عامة وانما تمتد الى المضمون أيضا ، وهذا ما نلمحه حين نقارن بين الملاحم الهندية والملاحم الهومرية ·

ونلاحظ أن الحضارة أو الثقافة عند هيجل ، كما يتضح فى محاضراته في فلسفة التاريخ لها معنى واسع ، لأنها تشمل كل ما ينتجه الانسان ، من العلم حتى الشعر ، بما فى ذلك الاقتصـــاد والسـيـــاسة والدين والفلسفة ، أى كل ضروب النشاط التى يقوم بها الانسان حين يحـاول التسامى بذاته الى مستوى الكلى ، والانسان المثقف لديه هو يعبر من خلال فعله الجزئى عن الطابع الكلى لشعبه وأمته ·

أما أين وردت كلمة الثقافة فى ظاهريات الروح ؟ فلقد تناول هيجل الثقافة فى الظاهريات فى الفصل الذى يطلق عليه عنوان « الثقافة ومجال حقيقتهـــا » Culture and its realm of actuality (١١) ، وهو قد أوردها حـين بـدأ الحديث عـن الروح المغترب عن ذاته Self-alienated Spirit ، وفى هذا الجزء يحلل الحضارة الغربية من

---

(٩) هيجل : المصدر السابق ، ص ١٦١ ·

(★) يرى هيجل أن الشعر هو اقل الفنون حاجة الى المتطلبات الخارجية ، لأنه يتخذ من الصوت عنصر وجوده المباشر ، ولذلك فهو يسير نحو التقدم والنضج فى التعبير حتى فى الظروف التى لا يكون الشـعب فيها قد اتحد فى تجمع سياسى ، مادامت اللغـة قد وصلت فى ميدانها الخاص الى درجة عالية من التطور الروحى حتى قبـل بداية الحضارة ·

(١٠) هيجل : المصدر السابق ، ص ١٦٠ ·

(١١) Hegel, : Phenomenology of Spirit, trans. by A.V. Miller, p. 297.

خلال حديثه عن عالم الروح حين يغترب عن ذاته من خلال الثقافه والايمان ، ومن خلال عصر التنوير ومن خلال عصر الثورة الفرنسية ، وهذا الجزء من الظاهريات يلى الجزء السابق الذى أوقفه هيجل لدراسة وتحليل الوعى البشرى ، وتعقب المراحل الجدلية لترقى الوعى ، حيث انتقل فى هذا الجزء من العقل الى دراسة الروح ، ويقصد هيجل بهذا الانتقال ، الانتقال من دراسة الفردى الى دراسة الانسان الكلى ، أى الانسان الذى يعيش فى جماعة ، ويحيا فى نطاق الدولة ، ومجمـــوع أفعـــاله هو الذى يشكل التاريخ البشرى ، وهدف هيجل من دراسة هذا الانسان العينى الذى يتجلى فى الأسرة والمجتمع الدولة ، هو دراسة كيف يفهم الانسان ذاته من خلال الخبرات المختلفة عبر التاريخ ، « لأن أعظم انجاز يمكن أن تحققه الروح هو أن تعرف ذاتها ، وأن ترقى الى تصور واضح لنفسها ، لا بالحدس فحسب ، بل بالفكر أيضا » (١٢) وهذا الروح هو وحده الذى يتجلى فى جميع أعمال ونزعات أى شعب ، وهو الذى يجاهد لكى يحقق نفسه ، ولكى يحقق مثله الأعلى ، ويصبح واعيا بذاته ، ولذلك فالحضـــارة عند هيجل مرتبطة بدراسة الانسان المواطن ـ الانسان الكلى ـ فى دولة ، وهو يتعقب هذا منذ المدينة اليونانية القديمة حتى عصر نابليون ، وواضح هنا أن هيجل لايبدأ بالعالم الشرقى كما هو الحال فى محاضرات فلسفة التاريخ حيث بين أنه من الشرق قد بزغ نور الحضارة ، وبدأ التاريخ الكلى عندما شرعت الروح ، لأول مرة ، تسعى حثيثا نحو الوعى بذاتهـا ، أعنى نحو الحرية » (١٣) بينما فى الظاهريات يبدأ بالحضارة اليونانية ، وتفسير ذلك يرجع الى أن هيجل يؤرخ فى الظاهريات للحضارة الغربية وتطورها ، بينما فى فلسفة التاريخ يعرض للتاريخ الكلى للبشرية ، كمسار للروح وفق نسقه الفلسفى ، ولذلك فقد أدخـــل هيجـــل بعض التعديلات على التقسيم التاريخى الذى قدمه فى الظاهريات ، فقدم لنا فى فلسفة التاريخ ، العالم الشرقى ، والعالم اليونانى ، والعالم الرومانى ، والعالم الجرمانى ، ونلاحظ أن المرحـلة الثانيــــة فى الظاهريات تبدأ من مطلع الامبراطورية الرومانية وتنتهى بالثورة الفرنسية ، بينما فى فلسفة التاريخ يبدأ بغزوات القرن الرابع الميلادى حتى عصر الملكية الحديثة فى بروسيا .

ونلاحظ أنه فى الظاهريات يطرح أشكال الوعى التى سبق أن وضحها على المستوى الفردى أو « الأنا » ، لكى يشرحها على مستوى الكلى الـ «نحن» ، ومراحل الوعى الثلاث : الوعى و الوعى الذاتى والعقل ، تماثل مراحل

---

(١٢) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، الترجمة العربية ، ص ١٦٤ .

(١٣) المرجع السابق : ص ٢٢٠ ـ ٢٢١ .

تطـــور التـاريخ البشرى فى الظاهـريات ، فمرحــلة الروح المباشر Immediate Spirit يمثلهـــا العـالم اليونانى والرومانى ، ومرحــلة الروح المغترب عن ذاته يمثلها التاريخ الحديث من الاقطاع حتى الثورة الفرنسية ، وأخيرا مرحلة الروح المتيقن من ذاته Spirit thet is certain of itself ويمثلها العالم المعاصر لهيجل فى ذلك الوقت ، ونلاحظ هنا أنه يستعرض مراحل الترقى الروحى للوعى البشرى من خلال اختياره لنقاط التحول الهامة فى تاريخ الوعى البشرى لكى يقوم بتحليلها ، أى أنه فى الظاهريات نجد « أن الروح يعرف ذاته من خلال هذا التاريخ ، وبالتالى يتقدم فى ترقيه من الحقيقة الى اليقين ، وبالتالى تمثل الظاهريات — فى النهاية — علم الروح بذاته » (١٤) ٠

وقبل أن نستعرض المراحل المختلفة من جدل الروح الموضوعى ، التى تعكس لنا مفهوم الحضارة عند هيجل ، يجدر بنـــا أن نفهم معنى « كلمة ظاهريات » Phenomenology (*) ، والمقصـــود من كتـاب ظاهريات الروح ، والفرق بين استخدام هيجل لهذه الكلمة واستخدام هوسرل لها (١٨٥٩ — ١٩٣٨) ويتضح لنا هذا اذا عرفنا أن هيجل حين يتناول أى موضوع حسى ، فانه يبحث عن ماهيته ، وهذه الماهيـــة هى « الكلى » التى لا يمكن أن ندركه مباشرة ، وانما عن طريق التوسط ،

---

(١٤) د٠ زكريا ابراهيم : هيجل او المثالية المطلقة ، مكتبـة مصر القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٣٠٦ ٠

(★) تشير القواميس الى ان اول من استخدم هذه الكلمة هو الفيلسوف الالمانى « يوهان لمبرت Aambert (١٧٦٤) ، حين اطلقها على القسم الرابع من كتابه الأورجانون الجديد ، ولم يلتفت اليها احد حين اطلقها « كانط Kant (١٧٢٤ — ١٨٠٤) على الجزء الرابع من كتابه « المبادىء الميتافيزيقية الأولى لعلم الطبيعـة فى عام (١٧٨٦) ٠ Metaphysiche An Fangsegründe der Naturwissenchaft والعنوان الكامل لهذا الفصل من الكتاب هو « المبادىء الميتافيزيقية الأولى لعلم الظواهر ، أو الظاهريات ، وهو يقول فى ذلك : ليس الغرض هنا تحويل المظهر الى حقيقة ، بل تحويل الظاهرة الى تجربة ٠

See : André Lalande : Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, p. 768.

ويعتبر هيجل اول من اطلق كلمة الظاهريات على نسق فلسفى متكامل حين نشر ظاهريات الروح (١٨٠٧) ، واصبحت هذه الكلمة تشير الى نمط خاص من المعـرفة الفلسفية ، وهى العلم المطلق Absolute ، فليست الظاهريات عند هيجـل علمــا للماهيات وحدها ، او علما للوجود ، ولكنها علم للمطلق ، ولهذا السبب فهى ليست فى حد ذاتها منهجا للمعرفة ، وانما هى علم الشعور بما هو معلوم للذات ، أى انها دراسـة للظواهر التى يمكن وصفها فى مجموعها بانها تجليات للعقل البشرى ٠

بينما عند هوسرل نجد أن العلم العقلي بالماهيات يتم مباشرة بالعيان (١٥) ، أى أن الفرق بين ظاهريات هيجل وظاهريات هوسرل هو فرق في الوسيلة ، أى الفرق بين المباشرة والتوسط وهيجل حين يبدأ بالمحسوس ، فان ماهية المحسوس هى حقيقته ، وهذه الماهية تدرك على نحو كلى وليس جزئيا ٠

أى أن استخدام هيجل لهذه الكلمة يعبر عن ارتقاء الشعور الفردى لكى يصبح كليا ، وهذا الارتقاء يتم عند هيجل عن طريق التوسط Mediation ، فى الوقت الذى يتم فيه عند هوسرل تلقائيا بالذاتية المتصلة بين الذوات أى المباشرة بالعيان (١٦) والمقصود بالظاهريات عند هيجل هو الكشف عن صيرورة الوعى البشرى من كونه مجرد يقين حسى بسيط حتى ينتهى الى روح مطلق ، وأصبح بوسعه التعرف على ذاته فى الكون كله ٠ والتجربة الأساسية فى الظاهريات هى تجربة ذات طابع معرفى ووجودى أيضا ، فعندما يتحول العقل الى روح ، فان لهذا التحول دلالات عديدة ، أولها : تحقق الالتحام والوحدة بصورة تامة بين الفكر والوجود ، وثانيها : تحول الأشكال المعرفية فى تطور الوعى الى صور تاريخية وأحوال للعالم ، والتى ستستحيل فى نهاية الظاهريات الى أشكال مطلقة ، والدلالة الأساسية لتحول الوعى الى روح هى الانتقال من تحليل الفكر الى تحليل الوجود ، والمقصود بالوجود فى الروح الموضوعى عند هيجل ليس هو الوجود بما هو موجود ، وانما الوجود الاجتماعى والتاريخى ، أى وجود الانسان العينى فى العالم ، كما هو متحقق فى الأسرة والمجتمع والدولة وفى الأعراف الاجتماعية ، وانحلال كل ذلك (١٧) ٠

ويمكن القول بأن الظاهريات تمهد لدراسة « علم المنطق » الذى يحوى المبادىء الأساسية للوجود كما هو موجود ، ونلتقى فيها بالخبرة التى يتعمق فيها الوعى نفسه ويتعرف على ذاته وعلى العالم من حوله ، والعلة الكامنة وراء أشكال الوعى هى السلب Negative والتوسط ،

---

(١٥) د٠ نازلى اسماعيل : الفلسفة المعاصرة ، المكتبة القومية ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ١١٣ ـ ١١٤ ٠

(١٦) د٠ محمد ثابت الفندى : مع الفيلسوف ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٢١١ ٠

(١٧) Jean Hyppolite : Genesis and Structures, p. 323.

الذى يعى فيه المطلق ذاته من خـلال شـتى ضروب الصراع والتناقض والتمزق ، فى التاريخ والزمان (١٨) ٠

وفى هذا الكتاب « يمزج هيجل بين تحليله للفرد وتحليه لتاريخ الحضارة الانسانية » (١٩) ، ولابد أن نعى أن هيجل يؤرخ هنا للحضارة الغربية ، ولذلك فهو يركز على وصف بناء الذاتية الفردية الأوربية وتطورها التاريخى ، بهدف اعادة صياغة بناء الشعور الأوروبى ، فهو يقوم بمهمة تاريخية لاعادة بناء الحضارة الغربية ، لأنه حين يدرس المفاهيم والتصورات السابقة فهو لا يتوقف عندها الا لكى يتجاوزها الى أفق أرحب لكى يصور مسيرة الفكر الأوروبى من العقل الى الروح الى الدين ثم المعرفة المطلقة ، ولذلك يمكن اعتبار هذا الكتاب ، الى جانب كتابات ديكارت الذى يسبقه ، وهوسول الذى يأتى بعده ، احدى لحظات ثلاث تحاول تجديد وبعث الحضـــارة الغربية (*) لأن هيجل يوقف الكتاب ــ لا سيما الروح الموضوعى ــ على تحليل التاريخ الأوروبى من المدينة اليونانية حتى الثورة الفرنسية والعالم المعاصر له ٠

يصور هيجل المراحل الحضارية للتاريخ فى ثلاث مراحل أساسية ، فى الروح الموضوعى ، أولها : مرحلة الروح المباشر فى المدينة اليونانية التى تقابل مرحلة الوعى فى جدل الروح الذاتى ، بوصفها وحدة مباشرة تجمع بين الفرد والجماعة ، ففى عالم اليونان الذى يماثل الملحمة فى الشعر اليونانى ، فالملحمة لا تعبر عن الذات الفردية ، وانما تعبر عن الكلى الاجتماعى ، ولذلك ليس هناك تناقض بين الفردى والكلى ٠ وثانيهما : المرحلة التى تقابل العالم الرومانى والثورة الفرنسية ، حين انفصلت الفردية عن الكلية الاجتماعية « الدولة » ، حيث أصبحت الدولة قوة خارجية معادية للفرد ، مما أوقعه فى الاغتراب والتمزق والتناقض وهى المرحلة التى يطلق عليها هيجل عنوان (الروح المغترب عن ذاته) « الثقافة » ٠ وثالثها : المرحلة الثالثة ويصل اليها الروح حين يستطيع

---

(١٨) فرانسوا شاتليه : هيجل : ترجمة جورج صدقنى ، دمشق منشورات وزارة الثقافة ١٩٧٠ ، ص ٨٠ ٠

(١٩) د٠ محمد فتحى الشنيطى : ظاهريات الفكر لهيجل ، مجلة تراث الانسانية ، المجلد الثانى ، العدد التاسع ، سبتمبر ١٩٦٤ القاهرة ، ص ٧١٦ ٠

(*) يرى بعض الباحثين أن الحضارة العربية تعيش الآن مرحلة التجديد والبعث د٠ شكرى عياد : الحضارة العربية ، المكتبة الثقافية (الهيئة العامة للكتاب) القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٩٠) بينما يرى البعض الاخر أن الحضارة الاسلامية لديهـا كثير من المفكرين والمتصوفة الذين قاموا بالدور الذى قام به هيجل فى الحضارة الغربية ، ويعتبرون أن المتصوف أبن عربى المتوفى فى ٦٣٨ هـ ــ ١٢٤٠ م هو هيجل الحضارة الاسلامية (د٠ حسن حنفى : قضايا معاصرة (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٦٢ ٠

التغلب على مرحلة التمزق والاغتراب حيث يصل الى مرحلة المتيقن من ذاته ، ورغم أهمية هذه المراحل الثلاث التى يصف فيها هيجل تطور الذاتية الأوربية والتاريخ الثقافى والاجتماعى لأوروبا الا أنه من الصعب الادعاء أنه يمكن عرضها هنا بشكل تفصيلى ، لأن هذا يستغرق الجزء الثانى من الظاهريات ، ففى الظاهريات نواجه رحلتين ، الأولى التى يعرض فيها لرحلة العقل الفردى ، والثانية يعرض فيها لعقل الجماعة ، ويحاول هيجل فى الجزء الثانى تتبع تطور العقل الكلى ، ولذلك فهو يحلل كافة الانجازات الانسانية من خلال هذا التطور الحضارى ، ولذلك سنكتفى هنا بالاشـــارة الى الطابع العام الكلى المميز لكل مرحلة من المراحل الثلاث لكى يتسنى لنا فهم التطور الحضارة لديه وفلسفته ، وفهم الثقافة وأشكالها أيضا ٠

(أ) الروح الحقيقى : النظام الأخلاقى :

(The True Spirit : The Ethical Order)

فى هذه المرحلة توجد الروح على نحو مباشر وتتمثل فى المدينة الاغريقية ، حيث الوحدة المباشرة بين الفرد والمجتمع ، الجزئى والكلى ، وهذا يعنى أن الروح الواعى لذاته لا يتحقق على نحو كامل الا فى حياة الشعب ، حيث لا نجد اى تعارض بين الوعى الذاتى وبين العالم ، بل أصبح العالم ماثلا فى الوعى الذاتى بطريقة مباشرة ، وتجد الذات « أن وجودها لذاتها يجعلها واعية بماهياتها الفردية ، ولكنها تتجاوز هذه الفردية فى الجوهر الاجتماعى أو الروح الكلى الذى يدرك فيه كل فرد يقينه بذاته وبذات الآخرين » (٢٠) ، ولذلك فان الفعل الأخلاقى الذى تنسم به أعمال الفرد هنا يسـاهم فى تحقيق وحدة الذات والجوهر الاجتماعى الكلى ، ويرى هيجل أن الجوهر لا يظل على حالته المباشرة وانما تنقسم ماهيته الأخلاقية ، ويظهر هذا الانقسام فى صورة قانون بشرى ، وقانون الهى (*) ويقصد بذلك أنه حينما كانت الحياة الأخلاقية

---

(٢٠) Hegel : Phinomenology of Spirit, p. 266.

(★) يقصد هيجل بالقانون الالهى قانون الأسرة العائلية . وهو الرابطة الطبيعية التى تجمع بين الأفراد ، وهى شكل آخر للمشاركة فى الوجود ، حتى أن موت أى فرد فى الأسرة يؤلف حياة الكل ، ولذلك فان عبادة الأموات هى السمة المميزة للعائلة القديمة ، وهى تعبر عن أن الفرد جزء من الكل ، أما القانون البشرى فهو القانون الوضعى أو شريعة الحياة الاجتماعية لأى شعب من الشعوب ، وهو من نتاج عمل الانسان . ولذلك يردد هيجل قول سوفوكليس فى مسرحية انتيجون : بأن الانسان هو الذى أعطى القوانين للمدن ٠

هى السائدة كان هناك تطابق بين القانون البشرى وبين القانون الالهى ، حيث نجد انسجاما كليا تتخذ فيه الحياة الأخلاقية طابع الوحدة المتسقة الكـاملة ٠

والشعب عند هيجل لا يتألف من مجموعة من الأفراد ، ولكنه نظام عضوى ، فالفرد فى المدينة اليونانية لا يستطيع أن يتحقق كماله الا بانتمائه الى الشعب ، وهذا الانتماء هو الذى يكفل للفرد حريته واستقلاله ، ولذلك فهو يطلق على الفرد فى الحضارة اليونانية اسم المواطن ، لأنه لا يعمل لمصلحته الفردية ، وانما يعمل لحساب الوطن ، ولذلك فالقانون يتجسد هنا من خلال النظام الأخلاقى عند اليونان ، ويتوقف هيجل عند اليونان لكى يحدثنا عن تلك اللحظة الرائعة من لحظات تطور الروح حيث لم تكن سوى طبيعة ، ولم تكن الأخلاق سوى عادات جمعية ، ولذلك رأى هيجل ومعاصروه بما فيهم صديقه الشاعر هولدرلين Hölderlen (١٧٧٠ ـ ١٨٤٣) فى اليونان هذا الفردوس المفقـــود ، فكان ينظر للمدينة اليونانية على أنها تمثل نضارة الروح البشرى ، وقد كرر هيجل اشادته بالحضارة اليونانية فى محاضراته فى فلسفة لدين ، وفلسفة التاريخ ، وفلسفة الفن ، حيث وجد فى الانسان اليونانى القدرة على تجسيد الفكرة فى المادة (*) ، ولذلك فلقد نظر للروح اليونانية من حيث هى روح أخلاقية على أنها عمل فنى سياسى ٠

واذا تساءلنا : كيف بدأ الانحلال يدب فى المدينة اليونانية ؟ وما هى الأســباب التى يقدمها هيجل لتفسير هذا الانحـلال فى المدينة اليونانية التى ما فتىء يعجب بها ؟

اتخذ هيجل من مسرحية انتيجون لسوفوكليس (٢١) صورة لتمثل المدينة اليونانية ، وكيف بدأ يدب فيها الانحلال والفساد ، لأنه يرى أن هذه التراجيديا تمثل خير تمثيل البذرة الأولى للفساد ، وذلك حين كفت

(*) ذكر هيجل مسرحية انتيجون فى اكثر من موضع فى كتاباته المختلفة ، فلقد ذكرها فى الظاهريات فى ترجمة A. V. Mille ص ٢٨٤ ، وكذلك فى اصول فلسفة الحق فقرة ١٦٦ من ترجمة T. M. Knox ص ١١٤ ، ١١٥ ، وانتيجون تمثل القانون الالهى ، وهى ابنة اوديب ، وقد وقفت ضد اخيها كريون ، حين قتل أخاه وتركه تنهشه الكلاب والصقور ، ودفنت شقيقها بولينيس رغم امر الملك ، فحكم عليها بالاعدام ، بان تضع نفسها فى القبر ، والماساة تصور الصراع بين القانون الالهى والقانون البشرى : انظر الترجمة العربية لمسرحية لسوفوكليس فى سلسلة المسرح العالمى ٤٥/٣٠٠ ، الكويت ١٩٧٣ ، ترجمة الدكتور على حافظ ، وانظر ايضا اساطير اغريقية ، ص ٢٤٨ ـ ٢٧١ ٠

(٢١) انظر الفصل الخامس بالفنون الجميلة وخاصة النحت عند هيجل فى الفصل السادس من هذا البحث ٠

القوانين الأخلاقية عن التماثل مع القوانين السياسية للمدينة ، بمعنى أن القانون البشرى أصبح لا يتماثل مع القانون الالهى وانما يتعارض معه . فحين كان هناك انسجام بين القانون الالهى والبشرى وليس هناك تعارض بينهما كان هناك توافق بين الفردى والكلى ، ولكن حين وقع التعارض بين القانونين ، أصبح هناك تعارض بين الفرد والدولة ، وبدأ الصدام بين النظام الأبوى للأسرة « القانون الألهى » ، وبين الحقوق الجديدة للمدن التجارية « القانون البشرى » ، وقد عبر هيجل عن هذا التعارض فى مسرحية « أنتيجون » من خلال تحليله للصراع بين انتيجون وكريون ، وبين ان الصراع بينهما كان أول صورة من صور الصراع بين الفردى والكلى ، وهكذا تتمزق الوحدة الجميلة ، وحدة الطبيعة والروح ، وتتمزق الذات بين الوجود لذاتها والوجود فى ذاتها ، وتتمزق الوحدة بين الأسرة والدولة ، والمسئول عن هذا هو القانون البشرى أو الدولة ، التى أصبحت تدمر وتغنى خصوصية الأسرة التى كانت تجد تعبيرها المباشر فى القانون الالهى .

وقد عاصر هذا من الناحية التاريخية نشأة الامبراطوريات التى امتصت المدن ، وجعلت من الدولة كلية مجردة ميتة ولم يعد للأفراد علاقات حية معها ، حيث بدأت الامبراطورية الرومانية .

ويرى هيجل أن هذا التعارض هو بداية الانتقال من العالم اليونانى الى العالم الرومانى ، حيث ظهرت الذات الفردية بدلا من الفرد المواطن ، وظهرت المساواة القانونية لتحل محل العلاقات القائمة بين الأخلاقيات الفردية ، وأصبح المواطنون فى الحضارة الرومانية على عكس الحضارة اليونانية مجرد كتلة من الذرات الفردية ، ووجد الفرد نفسه ـ مضطرا ـ لأن ينطوى على ذلك وينشغل بمصالحه الفردية على حساب المصالح الاجتماعية ، ولذلك أصبح القانون الرومانى يعبر تعبيرا تاريخيا عن سيادة الدولة وسيادة الملكية الفردية (٢٢) .

وقد عرض هيجل للعلاقة بين القانون والكلية الاجتماعية من خلال حديثه عن المراحل المختلفة للأخلاق فى كتابه « أصول فلسفة الحق » (*)،

---

(٢٢) روجيه جارودى : فكر ، ترجمة الياس مرقص ، دار الحقيقة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ١٢٧ .

(★) الروح الموضوعى الذى يتجسد فى المؤسسات الاجتماعية وعلاقتها بالفرد هو موضوع فلسفة الحق ، وهو يوضح فى هذا الكتاب الهام الحقوق الأساسية للفرد وعناصر المجتمع وتكوين الدولة ، من خلال الفكرة الشاملة عن الحق وتحققها الفعلى فى آن معا .

ولابد أن نبين أن هيجل حين يتحدث عن الحق فى هذا الكتاب فانه لا يعنى به مجرد القانون المدنى ، ولكنه يعنى به أيضا الأخلاق الفردية أو أخلاق الضمير ، والأخلاق الاجتماعية وتاريخ العالم ، وهى كلها تندرج ضمن هذا الموضوع (٢٣) ٠

والحقيقة ان هيجل يكشف ـ هنا ـ عن جانب حضارى هام فى حياة الشعوب حيث يؤكد أن أى قانون ينبع من روح كل شعب ، وكلما كان القانون يمثل السعى نحو الحرية فانه يكون سبيلا نحو التقدم ، ولذلك يرى فى القانون الرومانى قانونا صوريا ، لأنه يسهم فى فصل الوفى الذاتى عن العالم الواقعى ، ولذلك اختفت فكرة الكل العضوى ، وأصبح المجتمع مجرد مجموعة من الذوات الفردية التى تتحكم فى مصيرها قوة مستبدة هى الدولة ٠

(ب) عالم الروح المغترب عن ذاته : « الثقافة »

« The World of Self-Alienated Spirit »

ويبين هيجل فى هذه المرحلة الثانية أن الروح تحيا فى عالمين ، أولهما عالم الاغتراب الذاتى الذى تجد نفسها فيه ، وثانيهما عالم الحقيقة الاجتماعية التى تجد ذاتها مغتربة عنه ، وهذا الطابع المزدوج للاغتراب هو ما يميز هذه المرحلة ، حيث تشعر الانا باغترابها الذاتى ، وانفصالها عن الدولة ، لأنها تشعر أن الدولة قدر متعال وغريب عنها ومعاد لها ، ويبين هيجل ان اغتراب الدولة ، بمعنى تعارض قوانين الدولة مع قوانين الأسرة ، هو الذى يؤدى الى الاغتراب الذاتى ، وكذلك اغتراب الانا حين تشعر أنها ليست جزءا من الجوهر الاجتماعى ، فانها تنطوى ، وتعمل لمصلحتها الخاصة ، وينتفى الطابع الأخلاقى المميز لها فى مرحلة الروح المباشرة ، مما يؤدى الى اغتراب البنية الاجتماعية ٠ وتتميز مرحلة الروح المغترب عن ذاته بهذا الطابع المزدوج للاغتراب الذى يطلق عليه هيجل اسم الوعى الشقى Unhappy Consciousness (٢٤) ، الذى أصبح السمة المميزة للروح ، حيث أصبح للوعى هدف مزدوج ، وأقام عالمين يقف أحدهما فى مواجهة الآخر : عالم الحقيقة الاجتماعية والسياسية الذى يخرج فيه الروح عن ذاته وينكر نفسه لكى يصبح حقيقة عينية تقف

---

(٢٣) هيجل : أصول فلسفة الحقيقة ، ترجمة وتقديم د٠ امام عبد الفتاح امام ، مقدمة المترجم ، ص ٩ ٠

(٢٤) Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 420.

فى مواجهة الوعى الذاتى ، وعالم الحقيقة الجوهرية « الكلية » ، وبعبارة هيجل هنـــاك عالمان : عالم الحاضر Presenl World ، وعالم الماهية « Essance » (٢٥) ويحلل هيجل فى هذه المرحلة فترة تاريخية هامة فى تطور الوعى الأوروبى ، منذ انحلال الامبراطورية الرومانية حتى قيام الثورة الفرنسية ، ويحدد هنا هيجل الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى تؤدى الى اغتراب الفرد وتمزقه ، ومجموع هذه الأسباب التى تطرح لنا العلاقات الاجتماعية والمؤسسات السياسية الموافقة لها هى ما يشكل الحضارة أو الثقافة (*) لدرجة أن هيجل يعنى أن هذا الاغتراب مرادف للثقافة أو الحضارة ، فالفرد يغترب نتيجـة لطموحه ورغبته فى الاثراء ، حين يحاول تجاوز وجوده الطبيعى المباشر ، فيشكل عالمه الخاص الذى يعارض سلطة الدولة الكلية ، فالفرد المغترب لا يتعرف على نتــاج عمله فى هذه القــوى الخارجية قوى « سلطة الدولة » ، « والثروة » (٢٦) ، رغم أنه يساهم فى تأكيد سلطة الدولة وتأكيد الثروة ، فالفرد لا يدرى أن عمله الجزئى يساهم فى تأكيد الكلى ، وهذه الفــكرة التى عبر عنها هيجل فى فلســـفة التــاريخ بدهاء العقل Cunning of Reason حيث يسخر الأفراد بميولهم وعواطفهم وغرائزهم من أجل تحقيق غاية الروح الكلية ، ونتيجة لذلك فانه اذا كانت سلطة الدولة تعبر عن الأفراد ووحدتهم بطريقة مباشرة ، فان الثروة أو الحياة الاقتصادية تعبر عنها بطريقة غير مباشرة ، لأن الفرد حين يعمل لذاته ، فانه فى الحقيقة بمقتضى قانون تقسيم العمل انما يخدم الجماعة ، لأنه يقدم للآخرين عملا معينا هو بمثابة جزء من أجزاء العمل الكلى ، ويساهم بذلك فى الانتاج الجماعى ، ويقاسم الآخرين على غير وعى منه فى حياتهم العامة (*) ، فتتحقق المنفعة العامة ، ويتحول القصد الفردى الى نتيجة

---

(٢٥) Hegel : Phenomenology of Spiritp, p. 295. Sec. 486.

(*) يترجم بيلى كلمة Bildung على انها تعنى الثقافة Culture ، بينما نوكس يرى انها تعنى التعليم أو التربية Education ، بينما تعنى الكلمـة الالمانية هذين المعنيين معـا ، ويقترح شـاخت ترجمتهـا الى A culturation انظر شاخت : الاغتراب ترجمة مصطفى كامل حسين ، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر ، بيروت ، ص ١١ .

(٢٦) Hegel : op. cit., p. 301.

(*) لقد وجد جورج لوكاتش ان جدل الثروة أو الاقتصاد السياسى القائم عند هيجل هو السبب فى التعارض القائم بين سلطة الدولة من جهة والتى تمثلها الادارة العـامة التى يكتسب الفرد فى نطاقها طابعـا كليا ، وبين الحياة الاقتصادية من جهـة أخرى والتى تمثل الارادة الخاصة والمصالح الفردية ، ويرى لوكاتش ان سلطة الدولة

كلية ، ونتيجة لهذا يحاول الفرد أن يخلق لنفسه عالما روحيا يكون فيه الوعي في علاقة مع جوهره ذاته ، ولكنه في عالم آخر هو عالم الايمان Faith ، لكي يتجاوز هذا الاغتراب ، ويعرض هيجل في هذا الفصل الذي يتناول الروح المغترب عن ذاته الطابع المزدوج للاغتراب ، حيث يهتم بابراز الاغتراب الذاتي ، أو معارضة الفرد لذاته الفردية ، ومدى دوره في تجاوز الاغتراب الخاص باغتراب الجوهر الاجتماعي الذي حدث في العالم الروماني حين انفصلت الذات عن الكل الاجتماعي (الدولة) ، وعندما يتحقق الوعي الذاتي فان هذا الجوهر الاجتماعي هو جوهره وذلك من خلال فهمه الواعي لطبيعة الجوهر الاجتماعي ، فانه يشرع في امتلاك هذا الجوهر عن طريق التوافق أو التطابق معه (١) ، وهذه هي حركة الثقافة التي من خلالها ينظر الفرد الى محتوى مجتمعه أو ثقافته أو مضمونه ، ويجعل نفسه جزءا من هذا المضمون ، وبهذه الطريقة يستبعد الفرد تلك الهوة التي كانت تفصله عن الجوهر الاجتماعي ، وبالتالي يكون قد تجاوز اغترابه الذاتي ، ويكون قد أدرك الكلية والوحدة مع الجوهر الاجتماعي ، ولكن هذه الوحدة لا يمكن أن يدركها الا بعد أن يكون قد أدرك — عن وعي — أن محتوى الجوهر هو محتواه ، وبالتالي يشكل نفسه وفقا لهذا الجوهر ، وهذا يعني ان اغتراب الفرد عن ذاته عند هيجل هو اغتراب مقصود ، لأنه يحاول الفرد من خلاله أن يدرك وحدة ذاته مع الجوهر الاجتماعي ، وتتوقف قدرة الفرد على التسامي بنفسه الى مستوى الوجود الجوهري على التطابق مع الجوهر ، وعلى تضحيته أو معارضته لذاته • ويتضح لنا من هذا أن هيجل يربط بين معنى الثقافة ، ومعنى الاغتراب ، لأن الفرد المثقف هو الذي يدرك وحدته مع الجوهر الاجتماعي من خلال اغترابه عن ذاته ، الذي يسعى من خلاله لتجاوز وجوده الجزئي ، وهذا يساهم في تحول الكلية من مجرد فكرة الى حقيقة ، لأن هيجل يرى أن الدولة ليس لها حقيقة مستقلة عن تجسيدها في حياة الأفراد ، ولذلك تبقى مجرد فكرة الى أن يتمكن الأفراد من تحقيقها من خـــلال عملية الثقافة ، لأن الثقافة — كما سبق أن بينا في فلسفة التاريخ — هي الحركة التي تجعل الجوهر يتحقق في الواقع الفعلي والعيني (٢٧) • ويربط

والحياة الاقتصادية « الثروة » صورتان اساسيتان من صور التخارج عند هيجل : انظر: فصل لوكاتش « التخارج كتصور فلسفي رئيسي في ظاهريات الروح » •

G. Lukàcs : « Ent usserung » Exteralization as the Central Philosophical concept of the phenomenology of mind. From his book : The Young Hegel : Studies in the Relations between Dialectics and Economics, trans. by : R. Livingstone, MIT. Cambridge, 1976, p. 537.

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 297.

(٢٧) Ibid : p. 296.

هيجل بين موقف الذات من الدولة ، وبين فكرته عن الوعى النبيل Noble Consciousness والوعى الوضيع Ig Nobel Consciousness فالوعى النبيل هو الذى يعترف بالنظام الاجتماعى القائم وسلطة الدولة ، ويعمل على خدمته ، وهذا الوعى مجرد مظهر لانتصار الكلى على الفردى، بينما الوعى الوضيع هو الوعى الذى يرى فى الدولة قوة معادية له تقهر فرديته ، وهو يطيع قوانين الدولة وتعاليمها مضطرا ، بينما هو — فى حقيقة الأمر — يضمر الثورة والتمرد (استفاد جورج لوكاتش من تفرقة هيجل بين هذين النوعين من الوعى ، وحاول لوكاتش أن يظهر الطابع الجدلى لهما ، فاستخدم الوعى النبيل تحت اسم آخر هو وعى الدولة State Consciousness أو الوعى الزائف ، وهو وعى له طابع محافظ لا يسعى للتغيير ، لأنها كطبقة تجد أن سيادة الوضع القائم يخدم مصالحها الاجتماعية والاقتصادية ، ويظهر هذا الوعى نفسه من خلال أيديولوجية ثقافية متكاملة ، واستخدم لوكاتش الوعى الوضيع تحت اسم آخر هو الوعى الحقيقى أو الوعى الطبقى Class Consciousness لدى الطبقة العاملة ، لأنه يضمر الثورة والتمرد ويمتثل للسلطة القائمة مرغما) (٢٨) .

والحقيقة حين بين لوكاتش ان الوعى الحقيقى هو وعى التمرد وسلب للوضع الاتى ، فانه يتسق فى هذا مع ما يذهب اليه هيجل الذى يرى أن الوعى الوضيع هو الذى يمثل حقيقة الوعى النبيل لأنه يمثل سلب ونفى للوضع القائم ، والجدل الذى نلتقى به هنا عند هيجل بين الوعى النبيل والوعى الوضيع ، هو يشبه جدل السيد والعبد، فالعبد هو الذى يمثل حقيقة السيد ، لأنه يكونه عبدا يجعل الآخر سيدا ، والسيد فى احتياجه لعمل العبد هو فى حقيقة الأمر عبد ، كذلك نرى أن الوعى الوضيع هو فى الحقيقة وعى نبيل (٢٩) لأنه يفضح زيف الاغتراب عن الذات فى هذا العالم الكاذب القائم على سلطة الدولة ، بينما يحاول الوعى النبيل أن يقدم المظهر الكلى لوعيه ، فيستخدم الأدوات الثقافية مثل اللغة لتأكيد سيادته ، وحتى التغير الذى قامت به الارستقراطية الممثلة للوعى النبيل من اقطاع الى الملكية هو — فى حقيقة الأمر —

---

(٢٨) G. Lukács : History and Class Consciousness, p. 58.
. R. Snell

ولمزيد من التفاصيل حول هذا عند لوكاتش انظر رسالة الباحث للماجستير تحت عنوان الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش . الفصل الثانى (التشيؤ والوعى الطبقى لدى جورج لوكاتش) ، ص ٩١ من الرسالة .

(٢٩) جان هيبوليت : دراسات فى ماركس وهيجل ، الترجمة العربية ، ص ٥٧ .

مشكلة ثقافة ، لكى تحمى مصالحها من المترددين » (٣٠) ولعل هذا الدور الذى قامت به الارستقراطية لتنحل وتحل محلها طبقة جديدة بعد انتهاء نظام الاقطاع وظهور الملكية الذى كشف عن مجموعة من التناقضـــات الأساسية ، وتعبر هذه المتناقضات عن الاغتراب عن الذات على كافة المستويات ، الدينى والاقتصادى والسياسى ، مما أدى الى ظهور حالة من الفساد تعم المجتمع •

فاذا كان النظام القديم يرتكز على التمييز بين الشعور النبيل والشعور الوضيع ، حيث كانت طبقة النبلاء تكرس نفسها لخدمة الدولة ، فانه فى النظام الحديث قد تخلت طبقة النبلاء دورها ، وأصبحت تسعى للقوة الحقيقية وهى المال ، بدلا من السعى نحو سلطة الدولة ، لأن سلطان الدولة فقد طابعه الخاص به ، ولم يعد الملك سوى مظهر فقط ، والسلطة الحقيقية فى الثروة أو المال ، وبذلك تصير الثروة الخير الوحيد الذى يسعى اليه ، وبالتالى يتحول الوعى النبيل الى الحالة التى كان عليها الوعى الوضيع ، ولا يعود لقيم الخير أو الشر الا معنى صورى ، فرغم أنها لا تزال باقية ، الا أنها لم تسكنها أى حقيقة بعد ، انها زينه فقط ينشأ خلفها عالم جديد (٣١) واللغة تلعب دورا كبيرا ــ هنا ــ فى عالم القيم والثقافة ، فحين يسود المال والثروة ، ويصبح جدل الثروة هنا لا يتعلق بالعمل أو الانتاج وانما بشرط المتعة المباشرة ، فان الفرد يسعى للثروة دون أن يراعى مصلحة الكل الاجتماعى ، ولذلك فهو يستخدم اللغة ، لأنها تمنح الثروة الشعور بماهيتها ، وبذلك تصبح سياستها هى لغة التملق والنفاق ، ويؤدى ذلك الفســاد الى الشــعور بالتمزق والتفســـخ (٣٢) •

وقد اختار هيجل لوصف هذا الشعور الممزق ، حيث ينفى العالم القديم نفسه ، رواية ديدرو Diderot (١٧١٣ ــ ١٧٨٤) ابن أخ رامو (*) ، حيث يعد رامو نموذجا مثاليا للفرد الممزق بين الوجود فى

---

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٥٨ •
(٣١) المصدر السابق ، ص ٦٢ •
(٣٢) المصدر السابق ، ص ٦٣ •
(٣٢) المصدر السابق ، ص ٦٣ •

(*) رواية قصيرة مشهورة لديدرو ، ظهرت أولا بترجمة ألمانية بقلم جوته ١٨٠٥ ، ثم أعيدت ترجمتها الى الفرنسية بعد أن فقد نصها الأصلى ، ورامو المشـار اليه فى عنوان الرواية هو جن فيليب رامو الموسيقى الفرنسى ، وجان فرانسوا رامو ، ابن أخيه وبطل الرواية وكان عازف موسيقى مثقفا ، وتقدم هذه الرواية صورة صادقة للفساد الاجتماعى والسياسى الذى أصاب المجتمع الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثـامن عشر •

ذاته ، والوجود لذاته ، ويلقى هيجل الضوء على جانب محدد فى شخصية رامو ، فقد كان رامو يحيا فى ثراء من العيش من خلال تقربه لاحدى العائلات الثرية ، ولكنه شعر أن هذا الثراء أفقدته استقلاله الذاتى العميق ، فتمرد على الأسرة الثرية ، واستعاد استقلاله وفقد تعاطف الأسرة التى كانت تنفق عليه لأنه فنان مثقف ، وديدرو يقدم وصفا لمسيرة هذا البطل ، والثقافة السائدة والتمزق الناجم عنها ، ويقول شيللر عن هذه الرواية : « انها محادثة خيالية بين ابن أخ الموسيقى رامو وبين ديدرو . أما ابن الأخ فهو مثال المتشرد الطفيلى ، بيد أنه بطل بين هذا النوع من الناس ، وهو فى نفس الوقت الذى يصف فيه نفسه ، يهجو العالم الذى يعيش فيه هجاء لاذعا » (٣٣) .

ويرى هيجل ان لغة الروح التى تفصح عن بطلان هذا العالم وفساده ، هى لغة موسيقية تجمع وتمزج معا حوالى ثلاثين نغمة مختلفة ، ايطالية وفرنسية ، مأساوية وكوميدية وذات صفات من كل نوع (٣٤) ، تكشف عن حقيقة هذا الفساد ، وحقيقة المجتمع الذى لم يعد يحافظ على احترام نفسه ، ولذلك يردد الكل : « باطل هذا العالم » ، وهذا يعنى أن هيجل يميز بين لحظتين ، لحظة يكون الحكم فيها على مؤسسات الدولة والأدلاء بالرأى وقفا على بعض الشخصيات فحسب ، ولحظة يصبح كل واحد يمتلك القدرة على الحكم على المؤسسات القائمة ونقدها. والشعور عند هيجل هو الذى يجمع اللحظتين فى صورة كلية ويصنع منها فكر الجميع (٣٥) ، فالشعور ببطلان العالم لم يكن عند بعض الشخصيات وانما كان عند الجميع ، ولذلك ينتقد هيجل الحلول المطروحة فى ذلك الوقت للخروج من صورة الفساد ، ولا سيما الحل الذى طرحه جان جاك روسو ، الذى رأى أنه مادامت الحضارة والمدنية والثقافة تؤدى الى هذه الصورة التى آل اليها المجتمع ، فلابد من رفض الحضارة والعودة الى الطبيعة ، ولكن هيجل يرفض هذه العودة الى الطبيعة، لأنه يرى ان الانسان لا يمكن أن يرتد مثل الحيوان الى الطبيعة ، لكن الارتداد المطلوب ليس الى الطبيعة وانما الى الذات ، بمعنى أن الكل يرتد الى نفسه ، وهذا

---

(٣٣) المرجع السابق ، ص ٦٢ ، تحدث شيللر أيضا عن أن ما أصاب الانسانية من جراح يرجع للحضارة نتيجة لتقسيم العلوم والعمل ، انظر الرسالة السادسة من رسائل شيللر فى التربية الجمالية ص ٤٣ من ترجمة .

(٣٤) Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 318.

(٣٥) تتضح هذه الفكرة عند هيجل فى فلسفة التاريخ حين يرى أن الشرق فيه الحاكم هو الحر والباقى عبيد عبيد ، وفى اليونان بعض الناس أحرار ، وفى العالم الجرمانى كل انسان حر .

الارتداد يتضمن روح الثقافة ذاتها ، انه التسامي بالحضارة الى الثقافة الصورية ، وبالتالى التسامي بالوعى الى درجة أعلى من الحرية .

ويمكن هنا أن نتساءل ما هى الطرق التى طرحتها الفلسفة للخروج من هذه الحضارة الفاسدة ؟ يرى هيجل أنه كان هناك طريقان للخروج من هذه الحالة ، الطريق الأول : هو طريق الايمان الدينى الذى يرى مادام العالم باطلا بهذه الصورة من الفساد ، فلابد من الهروب من هذا العالم الى الايمان التدين ، لكى تصل الذات الى الوحدة الحقيقية مع ماهيتها الخاصة ، والطريق الثانى : هو طريق التعقل ويتمثل فى فلسفة التنوير Enlightenment التى حاولت الخروج من حالة الفساد عن طريق الكشف عن الطابع الكلى للثقافة البشرية ، بحيث تقضى الذات على كل مضمون جزئى ، قد يولد لديها الاحساس بالاغتراب عن الذات ، وبالتالى هاجموا دعاة الايمان الدينى ، وقد عرض هيجل لكل منهما فعرض للطريق الأول تحت عنوان : الايمان والبصيرة النقية Faith and Pure Insight (٣٦) وعرض لفلسفة التنوير فى عنوانين متتابعين : نضال (صراع) التنوير مع الخرافة (٣٧) ، وحقيقة التنوير (٣٨) ، وقد صور هيجل الصراع الايديولوجى بين فلسفة التنوير وبين دعاة الايمان الدينى ، فرغم أن كل منهما يشترك فى هدف واحد هو رفض هذا الواقع ، لكن لا يعترف كل منهما بالآخر ، ويختلف كل منهما فى صورة هذا الرفض ، فدعاة الايمان الدينى دعوا للهروب من الواقع الى حقيقة متعالية مفارقة ، بينما نجد فلسفة التنوير ترى أنه لابد من تعقل الواقع ورفض الدين ، وتحقيق المساواة الكاملة ، وعلى ذلك فهم ينظرون للاتجاه الدينى على انه يكشف فى الانسان عالما لا عقلانى ، ولذلك طالبوا بعودة الانسان الى نفسه من جديد ليكون سيد مصيره ، والتخلص من الجوانب غير العقلانية فى الانسان ، وعلى الرغم من نقد هيجل لفلسفة التنوير فى الجزء الذى يقدمه فى الظاهريات « حقيقة التنوير » ، فى رفضهم للدين ، لأنه يرى أن للدين ضرورة ، لأن لديه مضمونا حقيقيا ، وهو صورة من صور الوعى بالذات ، لكنه يرى أن فلسفة التنوير كانت مرحلة ضرورية من مراحل التطور الجدلى للروح فى سعيها نحو بلوغ الوعى الشامل والكلى بذاتها، لأنها فى نقدها للدين قد حررته من الطابع اللاعقلى ، ومن الخرافات والعبادات الوثنية ، وساهمت فى تحرير البشر أيضا عن طريق المساواة،

---

(٣٦) Hegel : Phenomenology of Spirity, p. 321.

(٣٧) Ibid : p. 329.

(٣٨) Ibid : p. 349.

وأصبح المواطن الحر هو الذى يجد نفسه فى الارادة العامة ، ولذلك يطيع الانسان القانون الذى فرضه على نفسه بنفسه بدلا من ان يطيع اندفاعاته الخاصة (٣٩) ، وهذا معناه ارتفاع الحرية المطلقة وسيادتها دون أن يكون فى قدرة أية قوة أن تجابهها بمقاومة ، لأنها حرية الشعب، أو حرية الكل . ويأخذ هيجل على فلسفة التنوير أنها لم تنجح فى ادراك المضمون الحقيقى للدين ، وبالتالى بقيت عاجزة عن فهم الوعى الموجود لدى الانسان فى ادراك لا نهائية وجوده ، وردت كل شىء الى تأمل نفعى مادى . ورغم ذلك يرى أن انتشار أفكار التنوير عبر الهيكل الاجتماعى ، والصراع الفلسفى مع الاتجاهات الأخرى كانت عناصر أساسية فى الاعداد للثورة الفرنسية والتمهيد لها ، وهنا يمكن أن نفهم معنى آخر للثقافة عند هيجل بمعنى التربية وتعليم الشعب ، فهذا الصراع بين الاتجاهات المختلفة الفلسفية مثل التنوير والنفعية والحرية المطلقة والاتجاه الدينى ، على صلة وثيقة بالحقائق المشخصة فى الواقع الاجتماعى ، وكل اتجاه ثقافى هنا هو فى الحقيقة ايديولوجية حية تدافع عن لحظة مشخصة ، أى تدافع عن نوع معين من حياة البشر والنظام الاجتماعى الذى يتفق معهم ، وهذا يعنى أن الثقافة عند هيجل ليست بناء فوقيا كما هو الحال عند ماركس فى مقابل البناء التحتى ، وانما الثقافة جزء من الواقع الاجتماعى الحى ، ويشمل كل مكوناته .

.. ويعرض هيجل للتناقض الرئيسى الذى أدى الى فشل الثورة الفرنسية وهو عجزها عن فهم التناقض بين الارادة الفردية والارادة الكلية فى الجزء الذى يطلق عليه عنوان الحرية المطلقة والارهاب (٤٠) ، فالحرية المطلقة لسلطة الدولة ، أفضى بها الى تأكيد ذاتها باعتبارها كليات ، وعملت على نفى وسلب الفردية ، مما أدى الى السلب أو الموت دون توسط ، ولذلك تحولت الحرية على يد روبسبير الى ارهاب Terror . ولذلك بدلا من تحقيق الديمقراطية الكاملة ، أصبحت الثورة الفرنسية هى النظام الاستبدادى بالمعنى الحرفى للكلمة ، لأنها كليا الانسان الفردى الخاص فى المواطن ، والدين الميتافيزيقى فى دين الدولة . ولذلك لابد من تجاوز هذه المرحلة الى مرحلة الروح المتيقن من ذاته ، التى ستكون بمثابة المركب الذى يجمع بين الروح المباشر وبين الروح المغترب عن ذاته .

---

(٣٩) جان هيبوليت : دراسات فى ماكس وهيجل ، ص ٧٣ .

(٤٠) Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 355.

(جـ) الروح المتيقن من ذاته : Spirit Certain of Itself

يرى هيجل أن الروح لا تصل الى هذه المرحلة الا بعد ان تجتاز مرحلة هامة وهى النظرة الأخلاقية للكون ، واذا كنا قد لاحظنا أن الروح فى المرحلة السابقة كانت جوهراً خارجا عن ذاته ، فانها فى هذه المرحلة تحمل هذا الجوهر فى ذاتها ، بمعنى أن الجوهر (وهو الكل الاجتماعى) لم يعد غريبا عن الذات ، وانما جزء من صميم جوهرها بحيث يصبح واجبا محضا ، ويمهد هيجل لهذه المرحلة بفصل طويل عن نقد الأخلاق الكانطية ، ويكشف فيه عن التناقضات الصورية للأخلاق الكانطية ، لأنه يرى أن كانط لم يستطع أن يحل التناقض الرئيسى بين الانسان والعالم ، وحاول هيجل أن يبين الترابط العضوى بين الفردى والكلى من خلال عملية التوسط ٠

واذا كنا فى الفصل السابق قد أشرنا الى أن الحقيقة عند هيجل ليست مجرد جوهر وانما ذات أيضا ، فانه يحاول هنا أن يبين لنا أن الانسان فى هه المرحلة يخلق تاريخه الخاص ، أى ذاتا استطاعت ان تستوعب « الكلى » نفسه فى باطنها باعتباره الحقيقة ، لكن لماذا يطلق على هذه المرحلة عنوان « الروح المتيقن من ذاته » ؟ ، والحقيقة ان هذا يرجع لرؤية هيجل أن الروح فى هذه المرحلة لم يعد يعرف شيئا يعلو على يقينة الباطنى أو اقتناعه الذاتى ، وتحلل من كل واجب يمكن أن يطلق عليه اسم القانون Law ، لأنه أصبح يمتلك قوة اليقين الذاتى التى جعلته حرا ومستقلا ، ولذلك فالكلى هنا ليس شيئا خارجيا عنها ، بل أصبح يحمل الكون نفسه فى ذاته ويستوعبه فى باطنه (٤١) ٠

ويتحدث هيجل هنا عن الوعى الخير أو الضمير الطيب Gewissen Good Conscience فيقدم لنا وعيا أخلاقيا جديدا يعرف ما هو مضمون فرديته ، وهذا يعنى أننا هنا ازاء ذات استطاعت أن تتجاوز كل فصل بين الوجود فى الذات ، والوجود فى العالم الخارجى (الذى نجده عند الأخلاق الكانطية) ، ومعنى هذا أن الذات المتيقنة من نفسها لا تتردد فى اختيار ما ينبغى عمله ، وتعمل بهداية من صوت ضميرها (٤٢) ٠

---

(٤١) Hyppolite : Genesis and Structure, p. 497.

(٤٢) Ibid : p. 498.

ولذلك يبين لنا هيجل ان العقبة التى تحول دون الوصول الى هذه المرحلة هى الأخلاق الكانطية التى تؤدى الى ما يسمى « بالنفس الجميلة »، ويقصد هيجل بها ، تلك النفس التى تجد فى جمال مشاعرها اداة للتوفيق بين الواجب والسعادة . وتحاول أن توحد بينهما ، وهذه الوحدة تنفى الواجب والأخلاق معا ، لأنها تنطلق من تناقض أساسى فى فكر كانط ، وهو أن الذات لا يمكن أن تدرك الواقع لأنه شيء فى ذاته (Choice en soi) أى جوهر لا يمكن معرفته ، وبالتالى تنأى بنفســـها عن تعقل الواقع والتوحد به ، ولذلك فالنفس الجميلة مشغولة بذاتها ، رافضة الاقبال على أى فعل خشية أن يلوث طهارتها الأصلية ، ولأن الفعل الحقيقى يتطلب من الذات التخلص من الاهتمام بنفسها ، ولذلك تكتفى النفس الجميلة بالحكم على الآخرين ، وانتقاد أفعالهم دون محاولة القيام بأى فعل ، واستكمالا لنقد هيجل للأخـــلاق الكانطية ، فانه ينتقد النفس الجميلة « die schöne seele »(٤٣) لأنها نتيجة مرتبة على تبنى الأخلاق الكانطية ، ولأنها عاجزة عن الخروج من ذاتها ، ولم يعد فى وسعها أن تحول فكرها الى وجود . ويرى هيجل أن ما ينقص الوعى الذاتى فى مرحلة النفس الجميلة هو القدرة على الاغتراب ، أى الاغتراب عن الذات الذى سبق أن أشرنا اليه كضرورة لتجاوز وسلب الحالة الراهنة للانا ، الى مرحلة أعمق وأكثر كلية ، وحين يقارن هيجل بين النفس الجميلة والوعى الأثم Consciousness of Sin فانه يقارن بين اللامتناهى والمتناهى ، فالذات المتناهية تشعر فى تحددها الفردى بوجود الشر الأصلى الكامن فى صميم فى وجودها ، ولذلك تشعر بالخطيئة ، والنفس الجميلة حين تدكن الوعى الاثم ، فانها تقع فى شر أخلاقى أفدح ، لأنها ذات تعبر عن نفسها باللغة دون أى سلوك أو فعل حقيقى ، وتصدر قرارات بالادانة فقط ، بينما الوعى الاثم يشعر بالمضمون الجزئى لأفعاله الفردية ، ويسعى لاعتراف الآخرين بأفعاله ، فيسعى للتعرف على ذاته من خلال الضمير الحاكم أو الوعى الحاكم Judging Consciousness ويقر باثمه ويسعى نحو التصـــالح مع الضمير الآخر ، ولذلك فالوعى الاثم حين يعترف بخطيئته ، فانه يطرح وجوده من أجل ذاته ، الذى كان يتسم بالعزلة والانفصال ، لكى يضع ذاته فيما وراء ذلك الوجود الجزئى المتعين ، ويقدم الوعى الحاكم المغفرة والصفح Forgiveness للوعى الاثم ، حيث تتحقق الوحدة المتبادلة بينهما ، وهذا يعنى التطابق بين المعرفة الخالصة بالذات من حيث هى ماهية كلية ، والمعرفة الخالصة بالذات من حيث هى ذات فردية (٤٤) .

---

(٤٣) Ibid : 513.

(٤٤) Ibid : p. 519.

واذا كان الوعى الاثم يسعى لاعتراف الآخرين به وبافعاله ، فان هذا لا يتم الا عن طريق اللغة ، لأنه يستطيع من خلال لغة الإقناع أن يتحول الى وعى كلى شامل فاللغة هى السبيل لاقناع الآخرين بما لدينا من اعتقاد ذاتى ، و « اذا كان هيجل قد وجد فى اللغة الاداة الوحيدة للجمع بين الفردى والكلى ، فذلك لأنه تصور اللغة على أنها الوعى الذاتى نفسه موجودا من أجل الآخرين » (٤٥) ، أى أن اللغة لها طابع مزدوج ، فهى فردية من جهة ، وذات طابع كلى من جهة أخرى ، ولهذا يعول هيجل أهمية كبرى على اللغة ليس فى تحويل الذات المتيقنة من ذاتها الى ذات كلية فحسب ، وانما أيضا على مستوى اليقين الحسى ، وعلى مستوى العالم الأخلاقى والحضارى ، لأن إقتناع الوعى الذاتى بأن أى فعل هو الواجب يكتسب طابعه الفعلى من خلال اللغة.

٢ ـ فلسفة الحضارة كما تتجلى فى محاضرات عن فلسفة التاريخ :

تتبين مما سبق أن هيجل قد طرح فلسفته فى الحضارة فى ظاهريات الروح من خـــلال تحليله لبناء الذاتية الأوربية وتاريخها منذ المدينة اليونانية القديمة حتى العالم الحديث المعاصر لهيجل فى ذلك الوقت ، وقد تضمن هذا نقدا تحليليا للاتجاهات الثقافية والفكرية المعاصرة لكل مرحلة من المراحل التى أشـــار هيجل اليها ، فهو حين يحلل المدنية اليونانية من الناحية السياسية والأخلاقية والفلسفية ، فانه يحلل أيضا المبدأ الجمالى الذى تقوم عليه الحضارة اليونانية ، وفلسفة الحضارة كما تتجلى فى محاضرات هيجل فى فلسفة التاريخ ، لا تقتصر على أوروبا فحسب ، وانما تدرس التاريخ الانسانى ككل ، أى التاريخ العالمى ، أى تاريخ الانســـان وتطوره الحضارى ، ولذلك فهو لا يبدأ هنا بالعالم اليونانى ، وانما يبدأ بالعالم الشرقى ، الذى يتفق مع شروطه للتاريخ الحقيقى للانسان الذى يبدأ مع ظهور الوعى ، الذى تجسد فى الدولة ، بينما يستبعد هيجل من فلسفة الحضارة المجتمعات الأولى التى كانت تعتمد على الأساطير ، لأنها ليست جزءا من تاريخ الانسان ، لأن تاريخ الحضارة لديه هو تقدم الوعى بالحرية ، والحرية ليست هى الحرية الجزئية الفردية ، وانما الحرية التى تعبر عن الكل ، والكل هو الدولة ،

---

(٤٥) زكريا ابراهيم : هيجل (مرجع سبق الاشارة اليه) ، ص ٢٩٠ .

والكلى عند هيجل هو الذى يقدم لنا ماهية الجزئى والفردى (٤٦) •
وحين يدرس هيجل فلسفة الحضارة للأمم المختلفة ، فانه لا يقدم الجوانب الحضارية لكل أمة كما تتمثل فى الأخلاق ، والسياسة والعلم ، والدين، والقانون ، والفن فحسب ، وانما يقدم أيضا الروح المميزة لكل أمة من الأمم ، لأنه يرى أن الأمة كيان روحى وطبيعى ينطوى على عدد كبير من الخصائص والصفات الروحية والمادية ، ومن وراء كل هذه الصفات يوجد مبدأ واحد هو الذى تستند اليه جميعا فى قيامها مثل المبدأ الجمالى فى الحضارة اليونانية ، وهذا المبدأ هو الكلى الذى يتعين ويتموضع فى تلك الصفات والخصائص التى تكشف عن طبيعة الأمة ، التى تظهر لنا فى فنون الأمة وآدابها وفلسفتها وعلمها ، وفى طرق الحياة واساليب الفن والدين ، بمعنى أن المبدأ الذى تقوم عليه الأمة هو الكلى الذى تخرج منه كل المتناقضات •

ويرى هيجل أن الروح الكلى أو العالمى يختفى وراء تاريخ الحضارة الانسانية ، ولذلك يتعذر فهم الروح العالمى الا من خلال الأمم المتتابعة فى التاريخ والتى تكشف كل منها عن جانب من جانب الروح الكلى ، وهذا يعنى أن الفردى ، أو الأمة هى كلى بقدر ما هى جزئى ، ذلك لأن الأمة بقدر ما تعبر عن ذاتها أو عن هويتها الجزئية ، فهى تعبر فى الوقت نفسه عن حقيقة الروح الكلية ، ولكن أرواح الأمم تختلف فيما بينها فى تصورها عن ذاتها وعن ادراكها للروح الكلى ، وهذا التباين فى قدرة الأمم على ادراك الروح ، هو ما يحدد موقع كل أمة من الروح ، والمفهوم الذى يكشف الروح من خلاله عن طبيعته هو مفهوم الحرية ، لأن ماهية الروح هى الحرية ، ولذلك فالترتيب الذى يقدمه هيجل فى فلسفة التاريخ عن الأمم هو ترتيب مدى قرب وبعد هذه الأمم عن الحرية ، فالأمة التى عرفت أن الانسان حر بما هو انسان هى أقرب للروح الكلى أو العالمى من تلك الأمة التى لم تعرف مثلا سوى أن واحدا فقط من الناس حر كما هو الحال فى الشرق ، أو أن بعض الناس أحرار كما هو الحال فى العالم اليونانى • ولذلك فالحرية هى المفهوم المركزى فى فلسفة الحضارة ، أى أن تاريخ الحضـــارة لديه هو تاريخ التحرر ، ولذلك فهو يقول : « •• وما تاريخ العالم الا تدريب الارادة الطبيعية الطليقة بحيث تطيع مبدأ كليا وتكتسب حرية ذاتية ، فالشرق لم يعرف ، ولا يزال حتى اليوم،

---

(٤٦) R. S. Peters ; Hegel and Nation. From Book : Political Ideas .
Pengwn Books , ed. : D. Thomson, 1978, p. 130.
Hyppolite : Genesis. p. 533.

• ويقول هيجل ايضا فى العالم الشرقى : « فالتاريخ هو الواقع اما الأساطير فهى لا ترقى الى مرتبة التريخ » انظر ص ٥٥ من الترجمة العربية •

لا يعرف سوى أن شخصا واحدا هو الحر ، أما العالم اليونانى ، والرومانى فقد عرفا أن البعض أحرار ، على حين ان العالم الجرمانى عرف أن الكل أحرار » (٤٧) ، ولذلك حلل هيجل النظام السياسى فى أى أمة بناء على مفهوم الحرية ، فيلاحظ أن الشكل السياسى الذى يرتبط بالشرق لديه هو نظام الحاكم الاستبدادى والنظام الثانى هو نظام الحكم الديمقراطى الارستقراطى ، والثالث هو نظام الحكم الملكى ٠

ويعرض علينا هيجل فى فلسفة التاريخ لديه المراحل المتتابعة التى يبلغ عن طريقها الانسان مرحلة الوعى الذاتى ، أى المرحلة التى يعى فيها تعينه الذاتى ، أى الوعى بالحرية ، وعلى هذا النحو يصل الانسان الى أعلى مرحلة من مراحل تطوره حين يتعرف بطريقة واعية على العقل السارى فى التاريخ ويدرك بوضوح انه هو عقله الخاص (٤٨) ، ولذلك يميز هيجل بين الحرية الجوهرية للروح المطلق ، وبين الحرية الذاتية . والعلاقة بينهما هى التى تصور لنا مسيرة التاريخ ٠

واذا كان هيجل يذكر العالم الشرقى فى محاضراته فى فلسفة التاريخ ، فهذا لا يعنى اخفاء تحيزه الواضح للذاتية الأوربية التى يرصد نموها ، ولذلك فهول يقول صراحة : « ان تاريخ العالم يتجه من الشرق الى الغرب ، لأن أوروبا هى نهاية التاريخ على نحو مطلق ، كما أن آسيا هى بدايته » (٤٩) ٠

وهذا يبين لنا مدى حرصه على أن يجعل من الشرق مرحلة أدنى من الغرب ، لأنه يعتقد أن الشرق يقدم طفولة البشرية ، والحقيقة ان تحيزه هذا يلقى بظلاله على فهم حضارة الشرق ، وفنونه ، ويتضح هذا فى عجزه عن فهم الفن المصرى القديم ، وكذلك دعوته ان الصين ستظل تابعة للغرب ، رغم أن التاريخ المعاصر يبين لنا بعد تحليل هيجل عن واقع شعوب الشرق الآن (٥٠) ٠

واذا كان هيجل يقسم العالم الى أربع مراحل ، فانه يبدأ بالعالم الشرقى Oriental World ، والمبدأ المميز لهذا العالم هو جوهرية

---

(٤٧) هيجل : العقل فى التاريخ ، الترجمة العربية ، ص ٢٢١ ٠

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ ٠

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٢٢١ ٠

(٥٠) انظر نقد د٠ امام عبد الفتاح امام لهيجل فى مقدمته لترجمة العالم الشرقى ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٥٠ ٠

الاخلاق ، بمعنى أن الكل هو الجوهر ، وهذا الجوهر يتركز في الحاكم ، ولذلك تنتفى الحرية الذاتية ، ونجد الذات تخضع فى عبودية مطلقة للقوانين الأبوية Patriarchate السائدة . ويشبه هيجل المواطنين فى العالم الشرقى بأنهم أطفال يطيعون آبائهم بغير ارادتهم أو بصيرتهم الخاصة ، ولذلك يقول : « ونحن نجد فى الحياة السياسية فى الشرق حرية عقلية متحققة تعمل على تطوير نفسها دون أن تصل الى مرتبة الحرية الذاتية ، فتلك هى طفولة التاريخ (٥١) . ولذلك يدور الأفراد حول محور واحد هو الحاكم الذى يتربع على رأس الدولة بوصفه أبا للجماعة ، ويفرض ما هو جوهرى (٥٢) . ويتحدث هيجل فى هذا الجزء عن صفات وخصائص العالم الشرقى من خلال تحليله للأخلاق والسـياسة والفن والدين والقانون ومظاهر الحياة المختلفة فى كل من الصين والهند وفارس ومصر ، وتعبر كل منها عن مرحلة من مراحل الشرق القديم ، ففارس هى نقيض الصين والهند . وتقوم فارس بدور هام فى الانتقال الخارجى من حياة الشرق الى الحياة اليونانية ، بينما تقوم مصر بدور التوسط فى الانتقال الداخلى فى هذه العملية ، واذا كانت فارس أقرب للحضارة اليونانية ، فان مصر هى المعبر ، ولذلك يرى أن الروح المصرى هو قمة الروح الشرقى ، وأبو الهول هو قمة الروح المصرى (٥٣) .

لقد بدأ الروح حياته فى الشرق غارقا فى الطبيعة ومرتبطا بها ، وقد عبرت تلك الدرجة المحدودة من الحرية التى حققها الشرقيون ، والتى تكاد تتطابق مع اللاحرية ، عن حالة المباشرة التى كان الروح منغمسا فيها ، ولذلك فاهم ما يميز الانسان الشرقى هو عدم فهمه لذاته، وهو نتيجة لعجزه عن فهم الطبيعة من حوله ، ولذلك يجعل هيجل من الشرق أدنى من الغرب ، لأن الروح لديه ينتج ذاته ويحققها فى ضوء معرفته بذاته ، وينتج العالم الذى تحيا فيه هذه الذات ، وفيه يلبى مقتضيات المفاهيم الأساسية لهذا الوعى بالذات ، والوعى بالذات عند هيجل هو الحرية ، ولذلك مادام الشرقى يفتقد لهذا لوعى بنفسه ، فانه يفتقد الحرية ، ولذلك لديهم أن الحاكم هو الكاهن الأعظم أو الاله نفسه ، والدستور والتشريع يصبح دينا أيضا ، ولذلك تضيع الشخصية الفردية وتضمحل حقوقها بسبب انعدام وعيها الذاتى ، وتسـتحيل الطبيعة ـ لدى الشرقى ـ الى قوى الهية تتمثل فى عبادة النور أولا ، وعبادة النبات ثانيا ، وعبادة الحيوان ثالثا ، وأخيرا فى الطبيعة التى

---

(٥١) هيجل : العقل فى التاريخ ، الترجمة العربية ، ص ٢٢٣ .

(٥٢) هيجل : العالم الشرقى ، الترجمة العربية ، ص ٥٥ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢١٥ ـ ص ٢١٦ .

طوعها الانسان الصانع بكلتا يديه فى النحت والمعابد والتماثيل التى جعل الانسان منها موضوعا لتقديسه ، ولذلك يتميز العالم اليونانى عن العالم الشرقى فى هذا الوعى الذاتى اكتشف — على حد تعبير هيجل — حين قال الاله ابولو : « أيها الانسان أعرف نفسك » (٥٤) ، وهذا القول لا يعنى معرفة الذات للجوانب الجزئية لضعفها وأخطائها ، وانما المقصود هو الانسان بشكل كلى الذى ينبغى أن يعرف نفسه ، ولذلك فهو يستخدم الأسطورة اليونانية التى تروى أن أبا الهول قد ظهر فى طيبة ، وطرح على أوديب لغزا ، « ما هو ذلك الشىء الذى يسير فى الصباح على أربع أرجل وفى الظهر على اثنتين ، وفى المساء على ثلاث ؟ فقدم له أوديب الحل انه الانسان » (٥٥) ، وهذا الحل يعنى التحرر من الطبيعة ومن الانغماس فيها ، ولذلك حين يتحدث هيجل عن مصر ، فانه يربط بين التصور الأساسى لماهية الوجود عند المصريين الذى يرتكز على الطابع المحدد للعالم الطبيعى الذى يعيشون فيه ويحدده النيل والشمس ، ويبين لنا أن افتقاد المصريين للعمل الأدبى — رغم وجود اللغة — يرجع الى أنهم لم يتقدموا الى المرحلة التى يفهمون فيها أنفسهم (٥٦) .

ولذلك يعتقد هيجل أن روح كل حقبة تاريخية لدى أى شعب من الشعوب ، تظهر فى تصور أى شعب عن الانسان ، فاذا عرفنا تصور شعب من الشعوب للانسان فى خصائصه الجوهرية فاننا نستطيع أن نستخلص روح هذا الشعب نفسه فى هذه الحقبة التاريخية ، وهذا الروح هو المنطق العام الكامن وراء كل انتاجاتها ، واذا لم تكتشفه فسنعجز عن فهم ذلك الانتاج ، فروح الشعب هى بمثابة المفتاح الذى يعيد الحياة الى آثار الماضى ، ولذلك فحين يذكر هيجل المعلومات التاريخية والأثرية المتاحة له فى ذلك الوقت عن الفن والدين والعلم والقانون فى الصين والهند ومصر والرومان وغيرها ، فانه يهدف بهذا أن يفسرها وفق روح كل أمة ، والمبدأ الخاص بها الذى يظهر فى تصورها للانسان ، فالدول تخلف وراءها قوانين وأعمالا فنية وغيرها من الآثار التى تتجسد بها الدولة فى تلك الماديات ، فلقد تجسدت روما فى قانونها ومصر القديمة فى معابدها ؛ واليونان فى النحت والتراجيديا « المآسى » ، وتبقى تلك الآثار مادية صامتة اذا لم تملك مفتاح فهمها » (٥٧) .

---

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٢١٥ .
(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ .
(٥٦) عبد الله العروى : الايديولوجيا ، المركز الثقافى العربى ، المغرب ، ص ٥٧ .
(٥٧) المصدر السابق .

ولذلك فهو يرى أنه حين يواجه الباحث آثار حقبة ما لابد له من ادراك روح تلك الحقبة لكي يدرك معنى دساتيرها وقوانينها ومذاهبها وعلومها وفنها ، وعليه ان يفهم الدولة التي ابتدعتها ، والدورة التي تمثلها تلك الدولة في سير التاريخ العام ، وهكذا لأن روح التاريخ لدى هيجل واحد لأن قصد التاريخ الانساني العام هو تحقيق الحرية ، فحين تغادر الروح دولة لتحل في دولة أخرى ما فانها تنتقل من حرية الى حرية أعلى ، وهكذا يحكم هيجل على كل حقبة تاريخية اعتمادا على معيارين متكاملين : معيار الحقبة الخاص بها ، ومعيار عام هو روح التاريخ الشامل الذي يشخص الروح أو المطلق ٠

وهذا المنهج هو الذي يعرض به هيجل للعالم اليوناني والروماني والجرماني ، بعد أن عرض به العالم الشرقي ، فبين القدر المحدود من الحرية الذي يتمثل في الطغيان أو الاستبداد الشرقي ، كمرحلة للروح في هذه المرحلة ، ثم بين المبدأ الخاص للدول الشرقية لكل من الصين والهند وفارس ومصر ، وحين يتناول اليونان والرومان يبين لنا أن مسيرة الحرية تتقدم ، لأننا نجد هنا بعض الناس احرارا ، ولذلك فان الحرية عند اليونان والرومان لم تكن قد اهتدت تماما الى المضمون الحقيقي للحرية - وهو أنها ماهية للانسان بما هو كذلك - فانها مع ذلك قد أحرزت تقدما ملحوظا عن نظيرتها في الشرق ، وقد عبرت عنه التراجيديات اليونانية حين تساءل الانسان فيها عن مصيره وعن علاقة هذا المصير بالقدر ، وتفجرت من هذه التساؤلات الينابيع الأساسية للوعي بالحرية فيما بعد ، في حين ظلت علاقة الانسان الشرقي بذاته وبالآخرين علاقة مباشرة تخلو من كل توسط ٠

وحين يعرض هيجل للروح اليوناني على سبيل المثال فانه يتحدث في البداية عن سمات الروح اليونانية ، ثم يتناول الأشكال المختلفة للشخصية الجمالية للروح اليوناني كما تتجلى في الأعمال الفنية ، ويكشف بذلك عن دور الفن الذاتي والموضوعي والسياسي في الحياة اليونانية ، ثم يتناول الحروب التي خاضتها الحضارة اليونانية ، وافول هذه الحضارة الذي نجد تعبيره الواضح في الكوميديا ٠

أما المرحلة الرابعة والأخيرة في تطور الحضارة وتطور الحضارة وتطور الوعي بالحرية عند هيجل فهي تظهر في العالم الجرماني ، حيث نجد أن الانسان حر بما هو انسان ، فالأمة الجرمانية مع ظهور المسيحية ، كانت أول أمة لديه ، تتبين أن الانسان حر بطبيعته ، وعند هذا الحد من التطور تكون الانسانية قد حققت اقصى ما تستطيع تحقيقه من تقدم الوعي بالحرية (٥٨) ٠

(٥٨) هيجل : العقل في التاريخ . ص ٨٥ - ٨٦ ٠

ويوضح هيجل هنا ان الحرية بمعناها الليبرالى الحديث لم تتأصل فى الوعى الأوروبى ، ولم تمارس فى وقت واحد مع ظهور المسيحية ولا مع تبنى القبائل الجرمانية لها ، لأن « ادخال هذا المبدأ ـ أى مبدأ الحرية ـ فى مختلف العلاقات السائدة فى العالم الفعلى ينطوى على مشكلة أخطر من مجرد غرس هذا المبدأ . وهى مشكلة يحتاج غرسها وتطبيقها الى عملية ثقافة قاسية طويلة الأمد ، والدليل على ذلك ما نلاحظه من أن الرق لم يتوقف بعد قبول المسيحية مباشرة . كذلك لم تسد الحرية فى الدول ، ولم تتخذ الحكومات والدساتير تنظيما معقولا أو تعترف بالحرية أساسا لها ، فهذا التطبيق للمبدأ على العلاقات السياسية ، وتشكيل المجتمع بواسطته تشكيلا تاما ، أو جعله يتغلغل فى المجتمع ، هو عملية تعد هى والتاريخ ذاته شيئا واحدا ، اذ لابد من التفرقة المتضمنة هنا بين المبدأ بما هو كذلك وبين تطبيقه ، أعنى ادخاله وتنفيذه فى الظواهر الفعلية للروح والحياة » (٥٩) .

وهكذا يتبين لنا أن هيجل قد بين لنا ان الشرق أعطى الحرية لفرد واحد هو الطاغية ، واليونان والرومان أعطوا الحرية للبعض دون البعض، ولذلك قسموا الناس الى أحرار وعبيد ، أما الغرب المسيحى الجرمانى فهو الذى اعتبر الانسان من حيث هو انسان حرا ، ومن ثم لا يرى هيجل فى الشرق أى فرصة للحياة الديمقراطية الحرة ، وأسطورة أبى الهول تعبر خير عن الروح الشرقية ، ويضع هيجل فى مقابلها فكرة النهضة الأوروبية كتعبير عن الحرية فى العالم الجرمانى .

٣ ـ نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح : (الدين والحضارة والفن) :

تحدث هيجل عن الفن فى ظاهريات الروح فى الفصل السابع الذى خصصه للحديث عن ظاهريات الدين ، فهو حين يقسم الدين الى ثلاث مراحل وهى الدين الطبيعى Netural Religion ، والدين فى صورة الفن Religion of the Form of Art والدين المنزل The Revealed Religion فانه يجعل الدين يأخذ صورة الفن عند اليونان ، وينسب لليونان ديانة جمالية يعتبرها مرحلة من مراحل تطور الدين ، واذا كان الدين من أهم

---

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٨٦ .

مقومات الحضارة عند هيجل ، فان كثيرا من الباحثين (*) يرى أن هيجل يجعل من الدين أساسا للفن ، وان هناك صلة وثيقة بين الدين والفن لديه ، تظهر فى تحليله للديانات والأساطير اليونانية باعتبارها أعمالا فنية تعبر عن فهم خاص للروح اليونانية ، « ويبدو أن شلايما خر هو الذى أوحى الى هيجل بالصلة بين الدين والفن ، اذ كان يقول : أنها ـ الدين والفن ـ صديقان يشعران بالتجاوب النفسى بينهما ، وكان يتحدث عن الدين ، وكأنه يتحدث عن الموسيقى : ان المشاعر الدينية يجب أن تلازم جميع أفعال الانسان ، وكأنها أنغام مقدسة ، والدين هو الذى يحيل الألحان البسيطة فى الحياة الى انسجام موسيقى » (٦٠) ٠

لكن قبل ان نستطرد فى شرح الصلة الوثيقة بين الدين والفن عند هيجل ، لابد أن نوضح أن هذه الصلة لا تتضح الا من خلال فلسفة الحضارة عند هيجل ، لأن الدين والفن جزء من فلسفة الحضارة ، ومظهر من مظاهرها الأساسية ، لأن تحليل هيجل للدين فى الظاهريات يكشف لنا أن الدين جزء من فلسفة الحضارة ، كما أنه جزء من فلسفة التاريخ ، فالدين حين يظهر فى حضارة ما ، فانه يكشف عن تاريخ وفكر هذه الحضارة التى يظهر فيها ، لأن الدين لديه يعكس وعى الانسان بموضوعه ، ولذلك فكل حضارة لديه لها مركز هو الدين ، فهو يرصد مع المسيحية الحضارة الجرمانية ، ويرصد مع الاسلام الحضارة الاسلامية ، وحتى الحضارات التى لم تعرف الدين المنزل ، مثل الحضارات الافريقية والأسيوية فانها نشأت على دين تاريخى أو أسطورى ، وهذا الرأى نجده أيضا لدى ت ٠ س ٠ اليوت حين يربط بين الدين والحضارة ، ويرى ان الدين جزء من الحضارة ، والحضارة مظهر من مظاهر الدين (٦١) والحقيقة أن الدين لا يرتبط بالحضارة بمفرده ، وانما نجد الفن أيضا ، أحد مظاهر الحضارة ، التى يعكس تاريخها ، فاذا كان الفن عند هيجل يحتوى على طريق الحدس المباشر على صورة الحقيقة ، وليس على الحقيقة ذاتها ، وحقيقة الفن عند هيجل فى مضمونه ، ومضمونه هو الفكرة الشاملة ، ستجد ان تاريخ الفن فى الحضارة الانسانية ، يعكس لنا ـ فى عصوره الثلاث ـ علاقة الشكل بالمضمون ، فنجد أن حقيقة الفن هى تطابق العمل الفنى مع الموضوع كما هو الحال الذى نجده فى الفن الكلاسيكى ، وهى

(*) على رأس هؤلاء الباحثين الذين يجعلون من الدين اساسا للفن نجد ميور وهيبوليت ٠

(٦٠) د٠ نازلى اسماعيل : الشعب والتاريخ ، ص ١٤٤ ، وهيبوليت فى الترجمة الانجليزية ، ص ٥٢١_٥٢٢ ٠

(٦١) ت٠ س٠ اليوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة ، ص ١٦ ٠

أيضا فى تطابق العمل الفنى مع الفكرة ، وبذلك يكون الفن تعبيرا حرا عنها ، كما هو الحال فى الفن الرومانتيكى ، حيث يظهر ارتباط الفن بالحضارة والانسان ، لأن هيجل يرى أنه لابد للفن من جماعة تتذوقه وتتمثله ، والا كان فنا دون حيـــاة (*) • وهذا يعنى ارتباط الفن بالتجمعات البشرية التى تظهر فى الدولة •

والحقيقة اذا تأملنا تاريخ الدين ، وتاريخ الفن ، وتاريخ الحضارة وأصول فلسفة الحق ، سنجد أن هناك وحدة تفكير هيجلى فى مختلف هذه الجوانب ، التى يرى هيجل أنها مترابطة ومتفاعلة ، لذلك نجد أن مرحلة الدين الطبيعى فى تطور الدين تماثل حضارات الشرق القديم الصينية والهندية والفارسية والمصرية فى فلسفة التاريخ ، وهى تماثل الحق المجرد فى أصول فلسفة الحق ، وهى تماثل أيضا الفن فى صورته الرمزية فى فلسفة الفن عند هيجل (٦٢) •

وهذا التماثل فى المرحلة الأولى لتطور الدين نجده أيضـــا فى المرحلتين اللاحقتين أيضا ، فالفن الكلاسيكى يماثل دين الفردية الروحية والأخلاق الذاتية والحضـــارات اليونانية الرومانتيكى ، بينمـــا الفن الرومانتيكى فانه يماثل الأخلاق الموضوعية والدولة ، والحضارة الجرمانية والدين المنزل ، وهذا ألتقســـيم الثلاثى لتطور الجدل الهيجلى للدين والتاريخ والفن والقانون نجده أيضـــا فى تطور الوعى ــ الذى سبق الاشارة اليه فى الفصل الأول ــ من الوعى الحسى الى الوعى الذاتى ثم الوعى المطلق ، وهو ما يناظر تطور الأسرة الى المجتمع المدنى ثم الدولة ، وهذا ما نجده فى المنطق أيضا ، حيث نجد أن الوجود يطابق الفن الرمزى، والماهية تطابق الفن الكلاسيكى ، والفـــكرة الشـــاملة تطابق الفن الرومانتيـــكى •

وهنا يمكن ان نتساءل : ما الذى يحدد التطور التاريخى للحضارات والدين والفن والفلسفة ؟

(★) يرى بعض الباحثين ان الاسلام حين منع النحت والتصوير ، لانه حرم على المسلمين التجسيم ، فانه قد أدى لازدهار فنون اللغـة ، وتضاءلت فنون التصوير لانه ليست هناك جماعة تتذوقها • انظر : كنوز الفن الاسلامى : عالم الفكر الكويتية يونيو ١٩٨٦ ، المجلد السابع عشر ، ص ٢٤٩ •

(٦٢) Hyppolite : Genesis and, p. 533.

ويرى هيجل ، أن هناك تفاعلا بين كل مقومات الحضارة من البيئة المادية التى ذكرها فى فلسفة التاريخ باسم الأساس الجغرافى للتاريخ ، وبين الدين والفلســـفة والقانون والفن والروح ، ولذلك فهو يطالبنا بالتوقف عند علاقة التفاعل ذاتها ، أى ينبغى أن تفتهم هى ذاتها بدلا من أن تعامل بوصفها شيئا مساويا للفكرة الشاملة ٠٠ ويتم هذا من خلال الاعتراف بكون كلا الجانبين المتفاعلين ليسا سوى لحظات فى جانب ذلـــك (٦٣) ٠

بمعنى أنه يجب أن نبحث عن التطور فى روح الشعب ، فالتاريخ عند هيجل فى كليته هو تجلى الروح وتجسدها ، وكل مرحلة من مراحل التطور التاريخى لها مبدوءها الخاص وهذا المبدأ فى التاريخ هو الروح الخاصة للشعب ، وتعبر خصائص روح الشعب تعبيرا عينيا عن كافة جوانب وعى لشعب ونظمه السياسية والأخلاقية والقانونية ، وتقاليده وعلمه وفنه أيضا ، أى أنه يمكن تفسير الخصائص الجزئية من خلال الخصائص العامة لروح الشعب ٠

ولذلك فحين يشرح هيجل الدين فى الحضارة المصرية القديمة ، فانه فى نفس الوقت يشرح الفن المصرى ، لأنه يحلل الدين هنا من خلال الفن ، ولهذا يمكن أن نعرض لمراحل الدين التى عرضها هيجل فى ظاهريات الروح ، لنقف من خلاله على تصوره للفن فى هذه المرحلة ، وهذا يعنى أن هيجل فى الظاهريات يدرس الفن والدين باعتبارها وحدة واحدة تعبر عن مضمون واحد ، ثم ينتقل بعدهما الى المعرفة المطلقة وهى الفلسفة ، بينما فى فلسفة الروح فى الجزء الثالث من موسوعة العلوم الفلسفية يدرس الفن ثم الدين ثم الفلسفة ، كل منهما على حدة فى حديثه عن الروح المطلق (*) :

وسنلاحظ أن هيجل حين يتناول الدين فانه يتناوله من خلال ثلاثة جوانب : أولها :الفكرة Notion أى موقع الدين من التطور العام لتاريخ الروح ، لان تاريخ الدين لديه هو تاريخ روح لعالم على نحو ما يعرف ذاته فى الدين بوصفه روحا ، وثانيها : التمثل الدينى Representation Religion أى كيفية ظهور الدين ، بمعنى التعبير الحضارى عن هذا الدين فى التاريخ والمكان (الأساس التجريبى للتاريخ عند هيجل هو البيئـــة الجغرافية) ، وثالثها : لعبادة Cult ، وهى كيفيـــة ممراســـة الدين فى

---

(٦٣) هيجل : العقل فى التاريخ ، ص ١٧٩ ٠

(★) تناول هيجل الفن فى فلسفة الروح من فقرة ٥٥٦ الى فقرة ٥٦٣ ، أى من ص ٢٩٣ الى ص ٢٩٧ من ترجمة ولاس « W. Wallace » .

حياة الفرد والجماعة ، وتطور صورة العبادة في الدين (٦٤) هو الصورة الواضحة التى تتضبح فى كتاب هيجل « محاضرات فى فلسفة الدين » لانه يقدم تاريخا لصور العبادة عند الشرقيين كما تتمثل فى العبادة الوثنية ، وكما تتمثل في العبادة الشعبية عند اليونان وكما تتمثل فى العبادة الروحية فى المسيحية ، ونلاحظ أن هيجل فى ظاهريات الروح لا يقدم تاريخ صور العبادة ، وانما يقدم تاريخ الدين باعتباره تعبيرا عن جدل العلاقة بين المتناهي واللا متناهى ٠

(أ) الدين الطبيعى : Natural Religion

ويقابل مرحلة الوعي المباشر على مستوى الروح ، وفى هذه المرحلة التى تنقسم بدورها الى ثلاث مراحل ، نرى الانسان فى المرحلة الأولى ينشد الانسان صورة مكافئة لروحه فى عالم الطبيعة فيعمد الى تأليه بعض الموضوعات الطبيعية حيث نرى الفرس يعبدون النورThe God of Light وأخذ ينسب للنور بعض الأفعال ، بحيث يظل المطلق عند الانسان الشرقى هو ذلك السيد المتجبر الذى يملك القدرة على كل شيء ، بينما الانسان لا يملك القدرة ، وتعبر هذه الصورة الأولى من الدين الطبيعى عن صورة الاستبداد الشرقى فى السياسة ، حيث أنه كان قد بين فى فلسفة التاريخ ان الشرق لم يعرف سوىالحاكم الحر والباقى عبيد ، وهذا التصور ذاته انعكس في تصوره لتاريخ الدين أيضاً (٦٥) ٠

وفى الصورة الثانية من الدين الطبيعي يعمد الانسان الى عبادة بعض الصور الجزئية المتعددة مثل النبات والحيوان كما هو الحال فى الهند ، وهيجل يحدثنا هنا عن ديانة الزهور التى يعبد فيها الانسان بعض النباتات ، ثم تطور الحال ، وظهرت ديانة الحيوانات التى انتشرت فى الهند ، وتحليل هيجل لعبادة الحيوان مثل البقر في الهند يرتبط لديه بالصراع بين الجماعات البشرية التي اقترنت بعملية الدفاع عن الرموز والأشكال الحيوانية التى تمثل فى نظر كل فريق الجماعة (٦٦) ٠

---

(٦٤) Hegel : Lectures on the Philosoph of Religion, trans, by : Speirs and Sanderson, Vol. I, p. 210.

(٦٥) Hegel : Phencmenology of Spirit. Sec. 685-688.

(٦٦) Ibid : Sec. 689-690.

والصورة الثالثة : بدأت حين أصبح العمل وسيلة ورمزا للتوحيد بين الجماعات ، فأصبح الانسان يعبد الأشياء التى يصنعها ، كما هو الحال فى مصر القديمة ، وهنا نلتقى بتحليل هيجل للفن المصرى القديم. ويفصح عن رأيه فيه ، فيبين لنا أن الكثير من الاعمال الفنية الفرعونية كانت تعبيرا عن عملية اكتشاف الروح لذاتها من خلال المادة ، ولم تلبث المعابد والتماثيل ان حلت محل الاهرامات والمسلات ، وبدا الصانع « الفنان المصرى » The Artificer يستخدم النحت والعمارة لكى ينتقل من تصوير الأشياء المجردة الى تصوير الأشياء الحية ، فاستخدم الأعمدة المنحوتة من الحجر لتحقيق الامتزاج بين النبات من جهة والشكل الذهنى المنتظم من جهة أخرى وبدأ يعمل على تصوير بعض الاشكال الحيوانية من خلال تصوره هو ومثال ذلك أبى الهول فهو نصف حيوان ، ونصف انسان ، وله دلالته الخاصة فى الحضارة الفرعونية المصرية القديمة ، وفى المرحلة التالية للفن المصرى تحرر النحت المصرى من الصورة الحيوانية وركز على الصورة لبشرية (٦٧) ٠

ورأى هيجل فى الفن المصرى القديم انه ينقصه التعبير فى الخارج عن معناه الباطنى ، بمعنى أن الشكل الفنى الخارجى للمثال يفتقر للغة الفنية مما يؤدى الى حجب المعنى الباطنى العميق (٦٨) ، ويعتبر هيجل ان الفن الذى يحدث توفقا بين الداخل والخارج هو الفن الاغريقى ٠

(ب) دين الفن أو الديانة الجمالية :

ويقابل مرحلة الوعى بالذات ، فاذا كان الدين الطبيعى يعبر عن دين الشرق القديم كما يتمثل فى فارس ، والهند ، ومصر القديمة ، فان دين الفن هو دين الاغريق ، وكان الروح الاغريقى الذى جسد الأخلاق والفضيلة فى مرحلة الروح المباشر فى المدينة اليونانية هو الذى يجسد الجمال والفن أيضا ، واذا كان الفن المصرى القديم فى نظر هيجل هو عمل صناعى تركيبى ، يخلط بين العناصر والأشكال الغريبة أى بين الفكر

Ibid : Sec. 696.

(٦٨) من الواضح أن هيجل يقوم بتفرقة واضحة بين الفن المصرى والفن الاغريقى ، فهو يعتقد أن الأهرامات والمسلات التى تجسد الفن المصرى لا تعبر عن فكرة باطنية عميقة أو تخفيها ، ورغم حديثه عن أبى الهول الا أنه من الواضح أنه عجز عن فهمه ، لأنه لم يفهم الفكرة التى يعبر عنها ٠

لمزيد من التفاصيل عن الفن المصرى القديم انظر د٠ ثروت عكاشة : العين تسمع والأذن ترى ، دار المعارف ، القاهرة ٠

والطبيعة ، فان الفن الاغريقى هو الذى يعبر عن الحرية الكلية وعن الوعى الذاتى للروح باعتبارها انسانية متناهية ٠

وأهم ما يميز الفن اليونانى هو اختفاء ذات الفنان فى صميم عمله الفنى ، فلا نلمح حضورا للفنان وذاته فى العمل الفنى كما هو الحال فى الفن المعاصر ، الذى نجد فيه لكل فنان أسلوبه الخاص الذى يتميز به عن أى فنان آخر ٠ ويقسم هيجل مرحلة الدين الذى يتخذ صورة الفن الى ثلاثة تقسيمات فرعية وهى : العمل الفنى المجرد The Abstract Work of Art ، حيث يتجلى الروح الاخلاقى لذاته فى صورة أشكال الهية خالصة ، ثم العمل الفنى الحى The Living Work of Art حيث يصبح الانسان هو الصورة المشخصة للحقيقة الالهية ، ثم العمل الفنى الروحى The Spiritual Work of Art حيث تتجلى الروح من خلال لغة الملاحم، والتراجيديا والكوميديا (٦٩) ٠

وفى الصورة الأولى من الديانة الجمالية ، وهى صورة العمل الفنى المجرد ، تمثل الفنان الاغريقى آلهة الاولمب فى صورة وأشكال فنية ، كما عبر عن الروح الدينى من خلال الفنون التجسيمية التى تصور آلهة الاولمب ، ومن خلال الأناشيد الدينية ، التى تصور آلهة اليونان ، ونلاحظ أن هذه الفنون التجسيمية والأناشيد تميل الى الطابع المجرد ، وتختفى منها ذاتية الفنان ، بمعنى أن الصور التشكيلية للآلهة هى صورة مجردة من ذاتية الفنان والانسان ، ولذلك فهى مجرد رموز مثل نسر زيوس Zeus ، وطائر مينيرفا Minerva (آلهة لحكمة) ٠

ويرى هيجل أن هناك تقابلا وتعارضا بين الفنون التجسيمية وبين الغنائية ، فالتجريد فى الأناشيد الغنائية يرجع لأسباب مختلفة عن التى تؤدى للتجريد فى الفنون التجسيمية، لان الأناشيد الدينية تذيب المشاعر الفردية فى كل موحد تخلق منه موجوداً واحدا بسيطا ، وتستحيل الى حياة باطنية ، والتعارض هنا يكون فى حمل الفنون التجسيمية للطابع الخارجى للعمل الفنى ، بينما الفن الغنائى يحمل طابعا باطنيا ، ويرى هيجل ان الوحدة بين الداخل والخارج تتحقق فى فعل العبادة لانه الأداة

---

(٦٩) تحدث هيجل عن هذه المراحل الفنية ولكن تحت عناوين اخرى فتحدث عن الفن الذاتى ، والفن الموضوعى والفن السياسى كتعبير عن الجوانب الجمالية فى الروح اليونانية ٠ (فى كتابه محاضرات فى فلسفة التاريخ) ٠

See : Hegel : Philosophy of History, trans. by : J. Sibree Great Books of the Western World. Chicago, 1952, p. 267.

لوحيدة التى تجمع بين الالهى والبشرى أى بين الماهية والوعى بالذات ، ويظهر هذا فى الاحتفالات التى يقدم فيها اليونانيون القرابين للآلهة (٧٠)٠

وفى الصورة الثانية فى العمل الفنى الحى ، لا يبقى العمل الفنى مجردا وانما يصبح حيا ، وتتمثل هذه الصورة من الدين فى الأسرار اليونانية التى حاولت تاليه الانسان ، ولذلك يرى هيجل أن اليونان هو الشعب الأوحد الذى استطاع أن يحقق فى ذاته الوحدة المباشرة والعنصر الالهى ٠ ويتمثل هذا فى أعمال النحت للبطل الرياضى ، وتكريم الجسم الرياضى باعتباره نموذجا للجمال الانسانى ، فهو عمل فنى حى تشيع فيه الروح ، وهو يكشف عن سر الحياة والوجود ٠

وفى الصورة الثالثة من الديانة الجمالية، وهو العمل الفنى الروحى، ينتقل من العالم الرياضى الى العالم الأدبى نظرا لان الرجل الرياضى لا يملك سوى جسد دون نطق أو لوجوس Logos ، بينما اللغة كما سبق الاشارة عند هيجل هى الأداة الوحيدة التى تحيل الداخل الى خارج فاللغة الأدبية التى تتمثل فى اشعار هوميروس ، وتراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس وكوميديا أرسطوفانيس تجعل الروح اليونانى يتسامى بنفسه نحو الكلية أو الشمول ، وقد نشأ العالم الأدبى اليونانى من خلال التراجيديا أو المأساة ثم ما لبث أن انحل وأفل فى عصر الكوميديا أو الملهاة ٠

وقد أشرنا فيما سبق ونحن بصدد الروح المباشر فى الحضارة اليونانية كيف استخدم هيجل مسرحية « انتيجون » للتعبير عن بداية التعارض بين القانون الالهى والقانون البشرى أو الصراع بين الارادات الفردية ، حين بين هيجل « أن انتيجون على حق من وجهة نظرها وهى تمثل الحق فى ضمير كل انسان ، وكذلك كريون على حق فى نظر نفسه لانه يمثل حقوق الدولة ٠ فالخلاف لا يقبل التوفيق ، ولابد لكل منهما أن يشقى وهذه هى التراجيديا » (٧١) ٠

---

(٧٠) Hegel's Theory of Aesthetics in the phenomenology : Essay by : Howard P. Kainz. From Idealistic Studies, pp. 81-93.

(٧١) د٠ فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٧ ٠

وفى هذه الصـورة من العمل الفنى الروحى ، يحدثنـا هيجل عن الملحمة Epic والمأسـاة Tragedy ، والملهاة Comedy ، فالملحمة عند هيجل هى تعبير انسانى عن العالم الالهى ، وليس هناك مكان للفردية فى الملحمة ، وانما نجد الحاكم المطلق (٧٢) ، أما فى التراجيديا فالانسان يواجه القدرة وهو مصبوغ بهذا الطابع الكلى ، كما نجد فى رواية انتيجون الذى يمثل ارادة كلية رغم تعينها الجزئى فى احداث الدراما ، ويرى هيجل أن التراجيديا اليونانية تعبر عن الحرية والاستقلال الذاتى التى تتصف بهما الادارة البشرية .

أما الكوميديا فيرى هيجل انها تعبر عن احساس الانسان بالوحدة وهى التى مهدت لظهور المسيحية ، التى ظهرت نتيجة لاحساس الانسان بالتمزق والشقاء وعجزه عن تجاوزه ، وهذا ما أدى الى ظهور الدين المنزل، أو ديانة الوحى (٧٣) .

(جـ) ديانة الوحي أو الدين المنزل Revealed Religion

وهى المرحلة الثانيـة فى جدل الدين ، التى يقـدم فيها هيجـل ارهاصاته التاريخية لظهور الديانة المسيحية التى يعتبرها الديانة المطلقة، فهو يرى أن الديانات الشرقيـة (الدين الطبيعى) هى ديانـات خوف ورهبة ، لان الاله متعـال على الوجود المتناهى بينما الديانـات اليونانية خلعت على الآلهة طابعا بشريا ، وصاغ الشعراء والفنانون آلهة الاولمب ، حتى جاء الوعى الشقى لذى أظهر لحاجـة لظهور الديانـا المسيحية التى يعتبرها هيجل نهاية المطاف ، وبالطبع لا يخفى هيجل تحيزه هنا ضد الديانات الأخرى ، وقد يرجع هذا الى عدم دقة المعلومات التى تلقاها هيجل عن البلاد الأخرى ، لا سيما أن موقفه من الفنون الأخرى لشعوب الشرق يحمل أيضا طابعا فيه قدر من التحامل على حضارات وثقافة الشرق ، والحقيقة اننا لسنا بصدد تحليل فلسفة الدين عند هيجل رغم أهميتها فى فلسفة الحضارة لديه ، لان الهم الرئيسى لهذا البحث هو ابراز العلاقة بين الفن والحضارة عند هيجل ، والواقع ان الدين عنـد هيجل هو الذى يبرز هذه العلاقة ، لانه اذا كان كانط قد فرق بين الجمال والجلال ، فان هيجل قد ميز بين دين الجلال (الدين اليهودى) ودين الجمال عند اليونان، وهو دين الضرورة الكونية التى عبر عنها الشعراء فى مقابل الحرية الفردية

---

(٧٢) Howard P. Kainz : Hegel's Theory of Aesthetics. p, 92.

(٧٣) Ibid : p. 91.

التى عبر عنها الفلاسفة فى اليونان . وهذه الضرورة الكونية الدينية قد عبرت عن نفسها من خلال عمل فنى ، فالعلاقة الحضارية بين الفن والدين تظهر عند اليونان ، حين نجد الأساطير اليونانية تصور مختلف جوانب الانسان الحضارية ، فزيوس اله السياسة والقوانين والسلطان ، والانسان هو الحرية والعقل كما هو واضح من أسطورة بروميثيوس رمز الانسان الحضارى .

وقد بين هيجل ارتباط الدين والفن ، فإذا كان الفن تعبيرا عن الحدوس الدينية فيمكن القول ان الدين فى احدى مراحله ، نظرة للعالم ، كما هو الحال فى الدين اليونانى ، واستطاع الدين أن يعبر عن نفسه فى أعمال فنية شاهقة فى العمارة والنحت والتصوير ، ولكن الدين المطلق عند هيجل يعبر عن نفسه أصدق تعبير فى « الشامل » أى فى الشعر والموسيقى والأوبرا ، وقد عبر هربرت ريد عن هذه الفكرة عند هيجل فى كتابه « فلسفة الفن » فيقول : ان تطور الوعى الدينى يبين لنا كيف كان الدين البدائى دينا طقسيا يتطلب الفن ضرورة ، وتختلط طقوسه بالتعبير الفنى ، الا أن الدين متى بلغ مرحلة الايمان فان اعتماده على التعبير الفنى لا يصبح ضروريا ، بل ممكنا ، فقد تتدخل الأساليب الفنية فى صياغة بعض الرموز الدينية لتقريبها للعامة ، ولكن متى بلغ الدين مرحلة التعقل أمكنه الاستغناء عن الأساليب الحسية والفنية بالتصورات الفلسفية والتأملات الفردية (٧٤) .

وقد عبر هيجل عن هذا المعنى أيضا فى محاضراته فى « الاستطيقا » فيقول عن تداخل الفن والدين والفلسفة : « لا يندر أن يستخدم الدين الفن ليجعل الحقيقة الدينية أكثر محسوسية وأسهل منالا على الخيال » (٧٥) ومن هذا القبيل فان كان لدى الاغريق على سبيل المثال اسمى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة ، وأن يعى الحقيقة ، كذا أضحى فنانوا اليونان وشعراؤها خالقى آلهتها ، أى أن الفنانين أعطوا أمتهم تصورا محددا لحياة الآلهة ، وأفعالها ، كما أعطوا الدين مضمونا محددا .

---

(٧٤) اقتبسته د. اميرة حلمى مطر فى دراستها هيجل وفلسفة الجمال ، مجلة الفكر المعاصر ، سبتمبر ١٩٧١ ، ص ٨٣ .

(٧٥) Hegel : Aesthetics, p. 102.

تعقيب :

يتبين لنا من التحليل السابق الذى قدمناه عن الحقيقة عند هيجل ، أن الأساس النظرى لفلسفة الحضارة والفن لديه يتبدى فى وحدة الأنطولوجيا ، والمنطق ، ونظرية المعرفة باعتبارهم تعبيرا عن الكل ولذلك فالفكر عنده هو الوعى الكلى ، بمعنى أنه نسق تشكل تاريخيا وتطور تاريخيا ، وهذا النسق يضم جميع المعايير والنماذج العامة ، سواء القواعد الأخلاقية التى تنظم حياة الناس اليومية أو القواعد القانونية أو أشكال التنظيم السياسى ، وكل أنماط النشاط للانسان ، والفكر عند هيجل له طابع عينى ، ولذلك فهو يرى نفسه فيما يخلقه، فى مرآة العالم الخارجى • وأشكال تحققه الخارجية ، التى يغترب فيها ، وتلك الأشكال تبدأ من اللغة ، لان الكلمة هى الأداة الأولى للتموضع الخارجى للفكر ، ثم يتموضع الفكر فى المؤسسات الخارجية ، وفى نتاج الانسان (٧٦) •

فالفكر عملية لا تعبر عن نفسها فى اللغة فحسب ، بل فى تغيير الأشياء وصنع الأحداث ، أى فى خلق الثقافة الروحية للشعب المتجسدة ماديا ، وهذا يعنى أن الدولة عند هيجل هى فكر متجسد فى منازل المدن وقوانينها وعلومها وفنها، مثلما نقول ان المؤسسات الاجتماعية والقانونية هى فكر متجسد تنظم العلاقة بين الأنا والآخر ، بين الوجود فى ذاته ، والوجود لذاته •

وتاريخ الحضارة هو تجل خاجى لقوة الفكر ، لمفهوم الانسان عن نفسه ، وعن خططه وغاياته كما سبق أن أوضحنا هذا فى معرض الحديث عن فلسفة الحضارة عنـده •

والعلاقة بين الفكر وموضوعاته هى علاقة باطنية،فالذات والموضوع لهما هوية واحدة كل منهما يتحول الى الآخر ، وليسا ضدين ، والهوية هنا بمعنى الهوية فى الإختلاف ، لان الخلق الهيجلى يعنى أن الذات تخلق نفسها فى الآخر ، ولذلك فالموضوع الذى خلقتـه ليس الا الذات فى ظاهرها الخارجى ، الذات التى تحركها الرغبة وتقوم بالعمل ، بمعنى أن علاقة الذات الواعية الفاعلة بنتاج عملها هى فى نهاية المطاف علاقة بنفسها • والذات الخالقة لا تستطيع قبل الخلق أن تكون هى نفسها فى

---

(٧٦) هربرت ماركيوز : نظرية الوجود عند هيجل اساس الفلسفة التاريخية ، ترجمة ابراهيم فتحى ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٧ •

كمانها ، لان تطورها أو تحققها لا يتم الا من خلال أفعالها (٧٧) ، وقد سبق أن أوضحنا هذا من خلال تفسير هيجل لمفهوم النفس الجميلة التى لا تريد أن تلوث طهارتها الأصلية بالفعل ، وتكتفى بالحكم على الأخرين وادانتـهم .

وقد بين هيجل فى الظاهريات أن خلق الموضوع بواسـطة الذات يتم على المستوى الانسانى والميتافيزيقى أيضا ، هذا لديه فى كون الفكرة المطلقة أو الروح أو العقل توجد فى أفكار وأذهان الافراد فى التاريخ . ولذلك تعتبر « ظاهريات الروح » هى التاريخ المنطقى لوعى البشر، بينما فلسفة التاريـخ هى تحقيق الروح فى مسيرة التاريـخ الكلى . فالدول والشعوب والأفراد كل منهم ينهض بدوره فى هذه المسيرة تبعا لمبـدئه الخاص، الذى تعبر عنه فى دستورها وتحققه فى تطورها التاريخى (٧٨)، وبما أن التاريخ هو تجسد الروح فى شكل حادثة وفى شكل الواقـع الطبيعى المبـاشر فان درجات التطور تكون معطاة كمبادئ طبيعيـة ، « توجد فى صيغة حدود خارجية متعددة ، بحيث يتلقى كل شعب حدا منها ، وهذا هو الوجود الجغرافى والأنثربولوجى للروح » (٧٩) .

وهذا يبين ان لكل شـعب مبدأ طبيعيا ، وتكون مهمته هى تحقيق هذا المبدأ فى مسيرة الروح الكلى ، فالشعب يسيطر على التاريخ الكلى حين يتطابق مبدؤه الخاص مع المرحلة التى يعيش فيها، وهذا لا يحدث لشعب ما الا مرة واحدة فى التاريخ ، حيث يمثل ــ حينذاك ــ المرحلة الراهنة من مراحل نمو روح لعالم ، والشعوب الأخرى لا يقيم لها التاريخ الكلى وزنـا (٨٠) .

---

(٧٧) المرجع السابق : ص ٨ .

(٧٨) Hegel : Philosophy of Right, Sec. 349, p. 217.

(٧٩) Ibid : Sec. 346, p. 217.

(٨٠) يبين هيجل التطور الخاص لشعب ما فى اصول فلسفة الحق ، على أساس فكرة النفى ، فحين يدرك الشعب موضوعيا مرحلة وعيه لذاته ، ويسود التاريخ الكلى ، لأنه يعبر عن هذه المرحلة ، فانه فى الوقت نفسـه يدخل مرحـلة الانحـطاط والسـقوط لأن ظهور مبدؤه الخاص ، يعنى أن هناك مبدأ آخر فى شعب آخر يتخطاه ، لكى يعلن انتقال الروح الى هذا المبدأ الجديد ، وانتقال التاريخ الكلى إلى شعب آخر . وبدءا من هذه المرحلة الجديدة يفقد الشعب الاول أهميته المطلقـة .

Ibid : Sec. 347, pp. 217-218.

والحقيقة إن النقد الذى يمكن أن يوجه الى فلسفة الحضارة عنـد هيجل هو نقـد جزئى ، لانه سيتناول بعض آراء هيجل عن شـعوب التاريخ الكلى ومعلوماته التاريخية ، وعدم مطابقتها للواقـع الفعلى فى ضوء الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية المعاصرة ، لكن هناك صعوبة فى توجيه النقد لتفسيره للخطوط العامة فى فلسـفة الحضارة لديـه ، ويمكن الرد على النقـد الذى يتنـاول بعض المعلومات فى تفسيره لهذه الحضارة أو تلك ، ان هيجل لا يقدم هذه المعلومات الجزئيـة عن حضارة الشرق واليونان كبراهين يثبت بها صحة أفكاره ، وانما يقدمها كأمثلة فقط ، مثلما يبين لنا أن الانسانية مرت بأربع مراحل ، وكل شعب ينهض بدوره ، لكى يجتاز مرحلة فى الدرب الذى يعينه الروح له ، فالطفولة هى الشرق والطغيان الشرقى ، والشباب هو العالم اليونانى والرجولة هى الامبراطورية الرومانية ، وتقابل الامبراطورية الجرمانية العالم المسيحى أو الشيخوخة، مع العلم ـ بالطبع ـ ان هيجل لا يأخذ بالنموذج البيولوجى بحرفيته كما هو الحال عند بعض فلاسفة الحضارة الذين يشبهون الأمة بالكائن البيولوجى فى دورته الحياتية ، لان الشيخوخة عند هيجل هى النضج الكامل للروح •

ولم نحاول الاستطراد فى شرح هذه المراحل الأربع للتاريخ الكلى ، لان سمات هذه المراحل سوف تتضح بشكل غير مباشر فى تحليلنا لتاريخ الفن عند هيجل فى الفصل الخامس من هذا البحث •

يبقى فى هذا الجزء أن نجيب عن التساؤل الذى يتبادر الى الأذهان حين نناقش نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح ، وهو ماذا نقصـد حين نقول ان الدين هو أسـاس الفن عند هيجـل ؟ وهل يعنى التوحيد بينهما ؟

والحقيقة أن علاقة الفن والدين لا يناقشها هيجل فى ظاهريـات الروح فحسب ، وانما فى محاضراته فى « الاستاطيقا » أيضا ، لكنه فى الظاهريات يتحدث عن مرحلة معينة من التاريخ الكلى ، ومرحلة خاصة بتطور الفن وتطور الدين • فاذا أردنا أن نعرف ما هو الدين ، وما هو الفن ، فان هذا يتطلب منا أن ندرك الحركة أو الصيرورة التى تكون بها الدين ، والفن فى خصوصيتهما النوعية ، وصيرورة الفن والدين تعبير عن الصيرورة الكلية •

ولذلك فحين يربط بين الدين والفن ، فانه يربط بينهما فى المرحلة التى أودعت الشعوب فى الفن أسمى معانيها ، بحيث أصبح يشكل لدينا الوسيلة الوحيـدة لفهم دين شعب من الشـعوب ، ولكن الفن يكتسب مكانته الخاصة بعد أن يكون قد تطور الدين ، وحقق ماهيتـه الفعلية ، فالفن قد يكون من بعض الوجوه دينا حين لا يكون الدين قد تجلى لنفسه، وعندما لا يكون قد فهم نفسه على أنه دين منزل ، ولذلك لعله من الأفضل أن نقول ان الجمال دين عند الاغريق بدلا من الدين الجمالى ، لاننا نجد لدى الاغريق الخلط بين عبادة الآلهة وعبادة الأشكال الفنية ٠

وعلى الرغم من أن هدف ومضمون الفن والدين والفلسفة واحد ، لكن هيجل لا يوحد بينهما لأن الفن يتميز عنهما ـ أى الدين والفلسفة ـ فى امتـلاكه القـدرة على اعطاء تصور حسى عن المعـانى الرفيعـة يجعلها فى متناولنـا ٠

والحقيقة انه يمكن القول ان هيجل يجعل من الدين أساسا للفن على أساس فكرة الحرية ، لان الجمال يرتبط لديه بالحرية ، فهو ينتقد الفن والجمال فى العالم الشرقى ، لانه يفتقد للحرية ،لان الطغيان الشرقى يخلط بين الأب والله والحاكم السياسى ، والفرد الوحيد الحر هو الملك ، والنظام الاجتماعى والنظام الالهى شىء واحد ، ولذلك فالقانون والدين شىء واحد ، ولذلك فان علاقة الفن بالدين فى هذه المرحلة من التاريـخ الكلى ، هى نفسها علاقة القانون بالدين ، وعلاقة الأخلاق بالدين أيضا ، ولذلك فحين يعجب هيجل باليونان ، لان العنصر الجمالى ازدهر لديهم ، لان الحرية موجودة لدى البعض ، ولذلك ينتقد أيضا الفن فى الفصول الوسطى لانه ليس هناك حرية شخصية ٠

والحرية تظهر فى الفن عند هيجل على مستويين ، أولهما أن الفن تعبير عن الحرية لانه تعبير عن الحياة الداخليـة ، وثانيهما ان العنـاصر الأساسية لوحدة الشـكل والمضمون فى أى عمل فنى تنطوى على صراع بين الحرية والضرورة مثل اللحن فى العمل الموسيقى ٠

وهكذا يتبين لنا أن الفن مرتبط بالدين مادام الدين لم يتطور ولم يجد ماهيته الفعلية ، وهذا ما تعبر عنه رؤية هيجل الجمالية فى ظاهريات الروح ، ولكن فى كتابه عن الاستطيقا ، نجد أن هيجل يتخذ من الدين مدخلا للحديث عن الفنون الجزئية كالعمارة والنحت والتصوير والشعر والموسيقى ، لانه يرى أن الله هو الذى يؤلف المركز ، وهو الغاية التى تسعى اليه الفنـون ، لانه فى الدين نجـد التسامى الذى لا يفصل بين الذاتية والموضوعيـة ٠

الفصل الثالث

ميتافيزيقا الجميل

تمهيـــد :

احتل الفن مكانة كبيرة فى فلسفة هيجل ، ويرجــع هذا لاهتمامه بالفن (١) ، لانه عاش فى عصر شهد نشاطا هائلا فى الآداب والفنون ،

---

(١) ظهر اهتمام هيجل بالفن مبكرا ، فتحدثنا كثيرا من المصادر التى تناولت حياته عن شغفه بالآداب اليونانية وهو دون السادسة عشر من عمره ، حيث ترجم بعض اعمال سوفوكليس ويوريبيدس ، وحين كان تلميذا فى معهد توبنجن تأثر بزميلين له ، اولهما الشاعر مرهف الحس هولدرلين (١٧٧٠ ـ ١٨٤٣) الذى كان شديد الحماس للثقافة اليونانية ، وقد كتب هيجل قصيدة اهـداها الى هولدرلين سـنة ١٧٩٦ ، وثانيهمـا الفيلسوف شلنج ، الذى تأثر هيجل بعرضه الموسوعى لفنون عصره ، لأن شلنج كتب محاضراته فى فلسفة الفن سنة ١٨٠١ ، (كما يحدثنا فندلبـاند فى كتـابه عن تاريخ الفلسفة ، ص ٥٧١) ، وقد عاصر هيجل الحركة الرومانتيكية وحركة الاندفاع والعاصفة Sturm und Drang اللتين اثرتا فى اداب وفنون تلك العصر .

وتشير بعض الابحاث الى العلاقة الروحية بين هيجل وهولدرلين ، وكيف انعكســت هذه العلاقة فى اعمال هيجل فيما بعد ولاسيما فى دراساته حول علم الجمـال ، ومن هذه الدراسات الهامة Hegel and Holderlin التى كتبها Dieter Herrich فى المجلة الفلسفية دراسات مثالية Idealistic Studies (من ص ١٥٦ حتى ص ١٧٢)

ويكفى أن نعلم أن ألمانيا ـ فى ذلك العصر ـ كان يعيش فى ربوعها كل من جوتـه Goeth ، وشـيلر Schiller (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) ، وهو لدرلـين Hölderlin وبيتهوفـن Beethoven (١٧٧٠ ـ ١٨٢٧) ، وغيرهم ، ولذلك فهو عصر الفن والفنون بأسمى معانيه ، وكان من الطبيعى أن يتفاعل هيجل مع تلك البيئة الفنية الغنية · واذا كان هيجل قد تناول الفن فى معظم كتبه بشكل غير مباشر ، فانه تناول الجمال والفن بشكل مباشر فى كتابه (الضخم) « علم الجمال » ، « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » (٢) ، ويعتبر هذا الكتاب أهم مصـدر لدراسة نظريـة هيجل الجمالية ، لانه يتضح فيه أن رؤيته للفن غير منفصلة عن فلسفته العامة ، بل انه يكرر فيه كثيرا من آرائه فى المنطق والروح والتاريخ والحضارة ، لأنه ربط حديثه فى الفن بأفكاره وآرائه الفلسفية ، خاصة فى فلسفة الروح ، وظاهريات الروح ، وفلسفة التاريخ ، لأنه يربط الفن بالحقيقة ـ كما سيتضح هذا بعد عرض رؤية هيجل ـ التى لا تفصل بين رؤيته الكلية ، وبين تطبيقاته المختلفة · والكتاب يكشف عن الخصائص النوعية للعبقرية الهيجيلية ، فى تناولها لأى موضوع من الموضوعات ، حيث نجده يوضح الفكرة الأسـاسية من خلال تحليـل عميق للموضوع فى تكامل منطقى متناغم ، بالاضافة الى توثيق مدهش فى غناه ، فغنى محتوى الكتاب يكشف عن استيعاب هيجل الموسوعى للأعمال الفنية منـذ اليونان حتى عصره ، فالنص ينتقل بنا من الشعر الاسلامى الى فنية رفائييل ، ومن الأدب الهندى فى دلالته الرمزية الى شيلر فى تأويلاته الجماليـة ، ومن أساطير هوميروس وسوفوكليس الى أعمال شكسبير · وبالطبع قد يجد البـاحث المتخصص فى بعض الموضوعـات التى يدرسـها هيجـل بعض

الصادرة عن جامعـة Tulene سنة ١٩٦٠ التى أبرزت أثر هولدرلين فى مؤلفات الشباب ·

وقد أشار كوفمان الى أثر الرومانتيكية على هيجل ، لاسيما فى فترة حياته الأولى ، التى قضـاها فى يينا ، حيث كانت هذه المدينة هى العاصمة العقلة للاتجاه الرومانتيكى ، ومعرضا حافلا بالاداب والفنون ·

See : W. Kaufmann : Hegel : Reinterpretation, Texts and Commentary, Doubliday & Company, New York, 1965, p. 36, and see same author. From Shakespeare to Existentialism; An Original Study . Prenceton Univetsity Press, New Jersey, p. 96.

(٢) كان هذا الكتاب ـ فى الاصل ـ مجموعة من المحاضرات التى القاها هيجل على طلابه فى هيدلبرج ، وبرلين خلال الاعوام الدراسية ١٨١٨ ـ ١٨٢٩ ، ثم قام تلاميذ الفيلسوف بعد وفاته ١٨٣١ بجمع تلك الدروس ومراجعتها على المخطوطة التى عثروا عليها ضمن أوراقه ، وظهرت الطبعـة الاولى لهذا الكتاب بالالمانية ، سنة ١٨٣٥ ·

Bernard Bosanquet : A History of Aesthetic. Meridian Books, New York, 1957, p. 334.

المعلومات غير الدقيقة ، مثل قوله : ان مصر القديمة لم نعرف الأدب المسرحي رغم وجود اللغة الهيروغليفية (٣) ، وقد أثبت بعض الباحثين وجود أعمال مسرحية لدى قدماء المصريين ، واستدل على ذلك بوجود برديات بها خطوات عن فن الاخراج المسرحي (٤) ، لكن يبدو أن هذه المعلومات لم تكن متاحة — في عصره — وقد يجد البعض مبالغات أو تعميمات مثل حديثه عن الشعر والفن الاسلامى ، ولكن رغم هذه الهنات ، لا يمكن انكار أهمية رؤية هيجل للجمال والفن ، وأثر هذه الرؤية فى تاريخ الثقافة الغربية ، وتطور الدراسات الجمالية ، ولذلك فرغم بعض التحفظات حول بعض المعلومات الواردة فى الكتاب ، وحول طريقة تناول بعض الفنون ، يمكن القول بأنه لم يسبق لفيلسوف ما أن قدم دراسة موسوعية عن الجمال والفن — وقدم فيها نظرية جمالية خاصة به — يمثل هذا العمق الذى قدم به هيجل هذا الكتاب (*) ٠

ولابد أن نشير الى أنه اذا كانت نقطة البداية فى ظاهريات الروح عند هيجل نقد الفلسفة الكانطية فان كتابه علم الجمال ، يبدأ أيضا بنفس البداية ، وهذا يبين الادراك الهيجلى العميق لنواقص ملكة الحكم الكانطية التى حاول بها أن يربط — أى كانط — بين عالم الضرورة وعالم الارادة ، وسوف أعرض لنقد هيجل فى الفصل الرابع من هذا البحث ، « لأن نظرية هيجل فى الفن تكون جزءا جوهريا فى فلسفته الميتافيزيقية ، ولهذا فهو يفند نظرية كانط الجمالية » (٥) ٠

---

(٣) هيجل : العالم الشرقى : ترجمة د٠ امام عبد الفتاح ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٨٨ ٠

(٤) د٠ ثروت عكاشة : فن الاخراج عند قدماء المصريين مجلة القاهرة ، وانظر أيضا روايات وقصص مصرية من العصر الفرعونى ترجمها عن الهيروغليفية ج٠ لوفيفر ، وترجمها الى العربية د٠ على حافظ سلسلة الالف كتاب ، القاهرة ، العدد (٦٦) ٠

(★) من الفلاسفة الذين قدموا عرضا موسوعيا لمجالات الفن المتعددة ، لكنه لم يقدم نظرية فلسفية متكاملة فى الفن ، نجد شلنج ، ورغم انه ربط حديثه فى الفن بافكاره وارائه الفلسفية ، خاصة ارائه فى فلسفة الطبيعة ، فكما انه اعتبر الطبيعة تجليا للمطلق ، كذلك اعتبر الفن هو التجلى المتناهى للمطلق اللامتناهى الا انه لم يقدم نظرية فى الفن ، ولمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر :

— ابراهيم خطاب : الفلسفة المثالية عند شلنج ، مخطوطة : رسالة ماجستير اشراف د٠ نازلى اسماعيل ، كلية البنات جامعة عين شمس ١٩٧٦ ، ص ٢٤٢ — ٢٨٨ ٠

(٥) انظر ٠ Jack Kaminsky : Hegel on Art, p. 29.

١ ـ مكانة الفن فى ميتافيزيقا هيجل :

اذا تساءلنا ما هو الجمال ؟ ، فان تاريخ الفلسفة يعرض اجابتين ، أولهما : الاتجاه الذى يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم فى تصورات ، لأنه قيمة (فى ذاتها) لا يكن ادراكها لأن الأشياء المتناهية والعرضية هى التى يمكن ادراكها ، والجمال غير متناه وغير عرضى ، ويمثل هذا الاتجاه بشكل واضح كانط Kant (٦) وثانيهما : الاتجاه الذى يرى على العكس من ذلك ، فالجمال كالحقيقة ، ليست شيئا فى ذاته ، وانما الحقيقى له طابع عينى وواقعى ، ويمثل هذا الاتجاه هيجل ، الذى يرى « أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة واظهارها فى طابع حسى » (٧) ، ولذلك يبدأ هيجل محاضراته فى علم الجمال بالرد على كانط ، ويرى هيجل أن ما وصـل اليه كانط هو نتيجة لفصله بين عالم الظواهر Phomena وبين عالم الشىء فى ذاته Nomena بينما الجمـــال ـ فى رأى هيجل ـ ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم ، وانما هو فى ذاته العينى والمطلق ، وبتعبير هيجل الفكرة المطلقـة Absolute Idea (*) . ولذلك فانه يكرس مقدمة الجزء الأول فى الرد على الفلسفة الكانطية فى علم الجمال ، عن طريق توضيح مكانة الفن فى علاقته بالعالم المتناهى ، وفى علاقته بالدين والفلسفة (٨)، لكى يوضح العلاقة بين الروح والطبيعة ، ويبين كيف تتطور الروح من المتناهى الى الروح المطلق • ويرى هيجل أن رؤية كانط ترجع الى اعتقاد كانط بمحدودية الطابع المتناهى للروح النظرى والعملى، وبالتالى محدودية المعرفة ، وترجع أيضا الى وضع كانط للعقل والطبيعة فى مستوى واحد ، بينما يرى هيجل أن ادراك الروح لحقيقته من خلال وعيه بتناهيه يوءدى

---

(٦) عرض كانط للجمال بشـكل تفصيلى فى كتابة The Critique of Qudgment ترجمة James C. Meredith Oxford, 1952. وسوف نشـير اليه فى الفصل الرابع •

(٧) Hegel : Aesthetics, trans. by : T.M. Knox. Oxford, 1975,

(*) سوف نشرح بعد ذلك معنى مصطلح « الفكرة » للفن عند هيجل وذات طابع كلى وعينى معـا •

(٨) .

الى تطور الروح الى المطلق ، ونلاحظ ان وجهه نظر هيجل التى يضعها لتطور الروح فى كتابه (علم الجمال) ، لكى يوضح مكانة الفن من العالم المتناهى ومن الدين والفلسفة ، هى التى عرضها فى فلسفة الروح (الجزء الثالث من الموسوعة الفلسفية) حيث يبدأ بالروح الذاتى ، ثم الروح الموضوعى ، ثم الروح المطلق ، وهذا التطور المنطقى ــ الذى يقدمه هيجل ــ يعرض من خلال وعى الروح بتناهيه من خلال الطبيعه ، اى من خلال السلب ، وبقدر ما يكون الروح على صنه فى وجوده بالطبيعه يكون هو الروح المتناهى ، وحينئذ يحدث تطور للروح الذاتى من خلال السلب الى الروح الموضوعى ، ولكن يبقى كل منهما منفصلا عن الآخر ، فالروح الذاتى الذى يمثل الداخل ، والروح الموضوعى يمثل الخارج ، أى أنهما يمثلان الذات والموضوع ، ومن ثم فكل منهما متناه ، « ولكن من طبيعة الروح نفسها أن تكون لا متناهيــة ، وهكذا تنشأ ضرورة تجاوز الروح لذاتيتها وموضوعيتها المتناهية ، وتصبح روحا مطلقة لا متناهية ، والروح لكى تصبح مطلقة ينبغى عليها أن تتجاوز التقسيم الى ذاتية وموضوعية ، وهو التقسيم الذى خلقته داخل نفسها ، بحيث تضم الجانبين معــا فى وحدة عينية » (٩) ، أى أن الروح المطلق لابد أن يكون ذاتا وموضوعا فى آن معا ، والروح المطلق يتخذ من ذاته وحدها موضوعا له ، ويرى هيجل انه لا يمكن أن نصل الى مرحلة الروح المطلق الا حين يتحقق العقل من أن موضوعه الذى يعارضه أيا كان نوعه ماديا أو غير مادى ليس شيئا آخر سوى الروح ذاتــه ، أى حين يتحقق من أنه هو نفســه الوجود بأسره ، والحقيقة الواقعية كلها ، ولذلك يمكن القول اذا كان الروح المطلق لا يوجد بالفعل الا بوصفه الوعى البشرى الذاتى (*) فيمكن بناء على ذلك أن نقول ان الروح المطلق هو المعرفة التى تدرك بها الموجودات البشريــة المطلق ، وكل الطرق التى يمكن فيها للموجودات البشرية أن تعى المطلق سواء عن طريق الفن ، أم الدين ، أم الفلسفة فانها كلها دروب الروح المطلق .

ولذلك يرى هيجل أن الروح المطلق يعارض نفسه بنفسه من خلال وحدته ، لانه يريد أن يتعرف على ذاته من خلال الفن والدين والفلسفة ، والفن ــ لديه ــ يعادل الدين والفلسفة ويساويهما فى المضمون ، والقاسم المشترك بين الفن والدين والفلسفة هو أن الروح المتناهى يمارس فعله

---

(٩) ستيس : فلسفة هيجل ، الترجمة العربية (مرجع سبق الاشارة اليه) ، ص ٥٩٨ .

See : W. Windelband : A History if Philosophy. trans. by : J. H. Tuffs, p. 611.

على موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة ، ففى الدين يرقى الانسان بنفسه الى ما فوق اهتماماته الشخصية الى الحق ، وكذلك الفلسفة ـ كما سبق أن بينت فى الفصل الأول من هذا البحث ـ فان موضوعها هو الحقيقة عينها، أى أن الدين والفن والفلسفة لا تختلف الا فى الشكل أما موضوعها فواحد (١٠) • وهكذا يبين هيجل أن الفن يدرس ضمن الروح المطلق . وهذا يعنى ـ من جهة أولى ـ أن الفن يسمو على الطبيعة ويسمو على الروح المتناهى ، ويترتب على هذا ـ من جهة ثانية ـ أنه الفن لا يتفق مع مضمار المنطق ، حيث ينشط الفكر ويتطور من أجل ذاته ، ولا مع مضمار الطبيعة حيث يتموضع الفكر بشكل مجرد ، لانه لو كان الجمال الفنى له صفة منطقية ، ما اكتسب الفن هذا المكانة من التمايز ومخاطبة مستويات مختلفة فى الانسان • ولذا يرى هيجل أن الجمال الفنى لا وجود له فى الطبيعة ، وهى الواقع العينى للفكر ، وهو بالتالى ليس ذا صفة منطقية (١١) •

ضرورة الفـــن :

يسترعى الانتباه هنا، أن هيجل لا يتحدث مباشرة عن فكرة الجمال ، وانما كعادته دائما لا يتناول الأشياء مباشرة وانما من خلال التوسط ، ولذلك نجده يتجاوز ما ألفناه فى كتب الفلاسفة من عادات ذهنية ، فهو يتساءل عن ضرورة الخلق الفنى فى حياة الانسان ووجوده قبل أن يتحدث عن فكرة الجمال ، ولا يحلل فكرة الجمال الا بناء على تحليله لضرورة الفن ، وهذا ما يؤكد لنا الطابع الجدلى لمنهجه فى تناول الموضوعات ، حتى وهو يتناول بعض الموضوعات التى تبدو مجردة مثل فكرة الجمال ، فهو قبل أن يبحث هذه الفكرة يبحث عن الطابع العينى والواقعى لها قبل أن يتحدث عنها بشكل مفصل يكشف عن الجوانب النوعية الخاصة بها •

(أ) ولذلك فهو حين يحاول تحديد ضرورة الفن فانه يبدأ أولا بتحديد مكانة الفن فى حياتنا اليومية ، فيرى هيجل أنه لو تأملنا المضمون الكامل للوجود الانسانى ، سنجد أنه ينطوى على عدد كبير من الاهتمامات والحاجات الانسانية ، تبدأ بالحاجات المادية ، وقد قامت صناعات عديدة

---

(١٠) Hegel : Aesthetics, p. 94.
(١١) Ibid : p. 94.

لاشباع حاجات الانسان المادية مثل الطعام والشراب والمأكل والمسكن ، ثم تليها القوانين التى تنظم الحاجات المادية بين الأفراد والطبقات التى تتمثل فى الشرائع وقوانين الأسرة والدولة ، ثم الحاجه الدينية فى نفس كل انسان فى جملة المعارف والعلوم ، وفى وسط هذه الحاجات والاهتمامات الانسانية تتم ممارسة النشاط الفنى - بشكل غير منفصل - نتيجة لحاجة الانسان الروحية الى الجمال التى لا يستطيع الانسان اشباعها فى أى اهتمام أو حاجة من الحاجات السابقة (١٢) ، ويمكن هنا أن نتساءل ما هى الضرورة الداخلية التى تدفعنا الى الاهتمام بالجمال ، فى زمرة هذه الحاجات السابقة ؟ ويرى هيجل أن الحاجات الانسانية ليست منفصلة عن بعضها ، بمعنى أن الانسان لا يعيش وفق حاجاته المادية فحسب ، وانما يحتاج الى اشباع حاجته الاجتماعية والروحية . فالحاجات المادية غير منفصلة عن الحاجات الاجتماعية ، وهى بدورها غير منفصلة عن الحاجات الروحية المتمثلة فى الدين ، وهذا يعنى أن كل دائرة من هذه الحاجات مكملة لبعضها بعضا (١٣) والانسان -بطبيعته- يسعى دوما الى تجاوز الحاجات التى تشغل منزلة دنيا الى حاجات أسمى، فمثلا الانسان أصبح لا يستخدم الطعام كما كان يستخدمه الانسان البدائى ، وانما يطور فى أشكال الطهى والتناول ، لكى يلبى حاجات أعمق وأوسع ، وهذا يبين أن الفن يتدخل فى صميم وجود الانسان ، فلم يعد الانسان يرتدى أى شىء ، وانما أصبح يلون ويختار أنواعا مختلفة من الكساء . وهذا يعنى أن ضرورة الفن جزء متداخل فى نسيج الوجود الانسانى لرتبط بدوائر الحاجات الانسان المتشابكة والمترابطة .

(ب) هناك ضرورة أخرى للفن يطرحها هيجل بشكل ميتافيزيقى من خلال نسقه الفلسفى ، تنبع هذه الضرورة من شكل الفن ، فالفن - والجمال - عند هيجل له شكل مزدوج ، فالشكل يقدم - من جهة - المضمون والغاية والمدلول للعمل الفنى ، ويقدم أيضا - من جهة ثانية - التعبير الحسى والخارجى الواقعى ، وبين هذين الشكلين تشابك وتداخل. بحيث نجد أن الشكل الخارجى للجمال لا يكون له من مبرر للوجود الا بقدر ما يكون تعبيرا عن الداخلى ، فكل شىء فى العمل الفنى يرتبط

---

(١٢) Ibid : p. 95.

(١٣) Ibid : p. 95.

بالمضمون (*) Content . وبلغة هيجل أن المضمون هو المجرد أو البسيط فى ذاته ، مثل تلخيص مضمون كتاب ما فى كلمة أو كلمتين ، بينما الشكل هو التعيينات الخاصة بالمضمون ، مثل ما يشتمل عليه الكتاب من آراء تفصيلية تعبر عن المضمون المجرد ، ويرى هيجل أن أى مضمون — مهما كان مجردا — لابد له أن يتحقق أى يصبح عينيا ، والذات دائما لا تكتفى بالمضمون مهما كانت قيمته ، وانما تطلب تعيناته الفنية لكى تلبى حاجة لدى الذات بعدم كفاية المضمون المجرد ، ومن هنا تنبع ضرورة الفن ، لأن الفن — فى جوهره — ينبع من خلال تموضع المضمون الذاتى وتحققه فى شكل خارجى •

ويرى هيجل أن التعارض بين الذاتى والموضوعى ، وضرورة الغاء هذا التعارض ليس موجودا فى الفن فحسب ، وانما يشكل سمة أساسية تتحقق فى كل شىء وفى كل مكان بل ان وجود الانسان نفسه يقوم على تحويل ما هو ذاتى الى تحقيقه فى كيان خارجى موضوعى ، ولذلك فان الشعور بالتناقض والسلب ينتاب الانسان حين يشعر بالعجز عن تحقيق الذاتى فى شكل موضوعى (١٤) • ويشير هيجل بذلك الى أن طبيعة الفن التى تسعى دوما الى تموضع الذاتى ، هى أيضا طبيعة الذات والحياة ، فالذاتى يشعر فى داخل ذاته ، بالنسبة الى ذاته بنقص ، وهو يسعى بدوره الى نفى هذا النقص عن طريق تحقيق نفسه فى لشكل الخارجى ، ولذلك فان تموضع الذاتى هو ضرورة تفرضها طبيعة الذات نفسها ، ولهذا فان الحياة أيضا تتقدم دائما نحو السلب وحل التعارض والتناقض بين الذاتى والموضوعى (١٥) •

(*) ان وحدة الشكل والمضمون التى نجدها لدى هيجل فى تصوره للفن ، هى من القضايا الأساسية فى فكره ، ليس فى مجال الفن فحسب ، وانما فى جميع الموضوعات التى يدرسها ، لانها جزء وسمة من منهجه الجدلى العام ، ولذلك فقد أشار د• امام فى كتابه (المنهج الجدلى عند هيجل) الى ذلك فى اكثر من موضع وهو يدرس منطق هيجل ، فبين ان الوحدة بين الشكل والمضمون والتحول المتبادل بينهما هو من أهم قوانين الفكر لديه ، ولذلك يقول هيجل فى موسوعة العلوم الفلسفية (فقرة ١٣٣ اضافة) : ان الاعمال الفنية الحقيقية هى تلك الاعمال التى يظهر فيها الشكل والمضمون فى هوية كاملة ، وقد يقال : ان مضمون الالياذة هو حرب طروادة ، الا ان هناك شيئا يجب أن يضاف الى هذا القول ، هو ان الالياذة لم تصبح الالياذة الا عن طريق الصورة التى تشكل فيها هذا المضمون • انظر المرجع المشار اليه صفحات ٢٣٧ — ٢٣٨ — ٢٣٩ •

وقد عبر هيجل عن هذا المعنى فى كتابه علم الجمال ، ص ٩٥ من الترجمة الانجليزية وانظر ستيس ايضا ، ص ٢٨ من المرجع الذى سبق ذكره •

(١٤) Hegel : Aesthetics, p. 97.

(١٥) Ibid : p. 96.

(جـ) واذا كان الفن يعاون الانسان فى حل التعارض بينه وبين العالم الخارجى ، عن طريق تموضع الذاتى ، بحيث يدرك الانسان نفسه فى العالم الخارجى ، فان الفن له ضرورة أخرى لحل التعارض والتناقض بين الانسان ونفسه ، فالانسان يعيش حالة من الصراع بين القوانين العامه للعدل والجمال والحق ، أى ما هو فى ذاته ، أى الجوانب الكلية ، وبين غرائز الانسان وعواطفه وميوله وأهوائه ، والحيوانات ــ وحدها ــ هى التى تعيش فى سلام مع نفسها ، لأنها لا تعيش فى هذا التناقض والصراع ، بينما طبيعة الانسان الروحية تحكم عليه بأن يعيش فى حاله من التمزق والازدواج ، وأن يتخبط وسط المتناقضات الناتجة عن هذه الحالة (١٦) . فالانسان لا يمكن أن يكتفى بحياة فكرية لا تتجاوز عالمه الداخلى ، بل يحتاج الى وجود حسى يمكنه أن يعبر فيه عن عواطفه النفسية ، والفلسفة تعقل هذا التعارض بصورة بالغة الشمولية ، وقد عبر عنها هيجل فى مراحل تطور الوعى من الرغبة والارادة الى العقل (*) ، ولكن الانسان يسعى الى حل مباشر لهذا التعارض ، وأول امتصاص لهذا التعارض نجده فى اشباع الانسان لحاجاته الجسمانية ، « فما الجوع والعطش والتعب والأكل والشرب والشبع والنوم سوى أمثلة على حل هذا التعارض (١٧)، ولكن نلاحظ أن هذا حل مؤقت ، لان الانسان حين يأكل لا يلبث أن يشعر بالجوع مرة أخرى ، ولهذا فان اشباع الحاجات المادية يتسم بطابع متناه ومحدود ، والانسان يسعى الى اللا متناهى واللا محدود ، ولذلك فحين يشعر الجاهل انه ليس حرا ، لانه يجد العالم غريباً عنه ، لانه ليس من صنعه هو ، ويجد نفسه تابعا له ، فانه يسعى للخروج من هذه الحالة (اللا حرية) عن طريق طلب العلم والمعرفة ، أى لكى يمتلك العالم بالتصور والفكر ، ويحاول أن يجعل من ارادته حقيقة واقعية ، ولهذا يحاول الانسان تنظيم الدولة وفقا لمقتضيات العقل ، وبالتالى تكون جميع القوانين والمؤسسات تحقيقا للارادة ، وبقيام دولة كهذه (**) لا يعود

---

(١٦) Ibid : p. 97.

(*) عبر هيجل عن هذه المراحل فى موسوعة العلوم الفلسفية الجزء الثالث ، فلسفة الروح وفى ظاهريات الروح .

(١٧) Ibid : p. 98.

(**) الدولة عند هيجل هى التحقق الفعلى للفكرة الأخلاقية ، وهى مركب الكلية والجزئية ... وحياة الكل تظهر فى جميع الأجزاء .

انظر : تصدير د. امام عبد الفتاح امام لترجمة أصول فلسفة الحق دار التنوير ــ بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٣ .

(**) الدولة عند هيجل هى التحقق الفعلى للفكرة الأخلاقية ، وهى مركب الكلية والجزئية ... وحياة الكل تظهر فى جميع الأجزاء .

العقل الفردى يجد فى هذه المؤسسات سوى تحقيق لماهيته بالذات ، لان حين يمتثل لهذه القوانين فانه يمتثل لنفسه ، ولذلك ففى الدولة تجد الحاجات الانسانية المختلفة اشباعها الفعلى فى العالم ، ويحل التعارض بين الذاتى والموضوعى ، أى بين الحرية الداخلية والضرورة الخارجية ، ويشعر الانسان بالحرية الكاملة ، لكن مضمون هذه الحرية يبقى محدودا ، مما يؤدى الى أن تتسم بطابع متناه ، لانه حيثما وجد تناه فان التعارض والتناقض يعاودان ظهورهما من جديد ، ولذلك يبقى اشباع الانسان لحاجته نسبيا صرفا ، وهذا يعنى أن هيجل يرى أن الدولة لابد أن تعبر عن حل التناقض بين حرية الفرد والضرورة الاجتماعية ، بحيث يكون هناك انسجام كامل بينهما ، ولكن لا تلبث الذات أن تسعى الى حرية أعلى تتسدها فى الحقيقة ذاتها (١٨) · ورغم ان الجانب العقلانى من الانسان وحريته وارادته معترف بها فى قانون الدولة ، لكن هذا الاعتراف يتناول أمورا جزئية ، مثل اعترافه بملكية الانسان لهذا البيت ، أو ذلك المبلغ من المال ، وهذا يعنى أن ما يتجلى فى الدولة هو الحرية العقلانية للارادة الانسانية فحسب ، وهو ما يعكس بعدا واحدا من أبعاد الوجود الانسانى ، ولذلك يجد الانسان نفسه محاطا من كل جانب بالمتناهى ، لأن الحقوق والواجبات التى تعطيها له قوانين الدولة تتناول أمورا جزئية ، ولذلك يسعى الانسان الى مجال آخر ، وبعد آخر من أبعاد الوجود يكون اكثر شمولية ، لكى يجد فيه حلا لتعارضات العالم المتناهى وتناقضاته ، كما يجد فيه الحرية الكاملة ، وهو ـ هنا ـ يسعى للحقيقة فى ذاتها ، وليست الحقيقة النسبية كما توجد فى الدولة والعالم المتناهى (١٩) · أى أن الانسان يسعى ـ هنا ـ الى الحقيقة التى تقضى على صنوف التعارض والتناقض بين الحرية والضرورة ، وبين الروح والطبيعة ، وبين الذات والموضوع ، لأن الحرية ـ بما هى كذلك ـ ليست هى الذاتية المعزلة عن الضرورة ، وانما هى التى تحل التعارض بينهما فى وحدة منسجمة ، ومهمة الفيلسوف ـ عند هيجل ـ هى أن يتأمل الحقيقة على ضوء هذا المفهوم (*) بمعنى أن الفيلسوف يتميز عن غيره من البشر سواء كان فنانا أو رجل دين بأنه ينظر الى كل شىء فى ضوء المفاهيم والمقولات والتصورات، ولذلك يرى هيجل فى « الفلسفة » المعروفة المطلقة ، وهى نمط التفكير

انظر : تصدير د· امام عبد الفتاح امام لترجمة أصول فلسفة الحق دار التنوير ـ بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٢ ·

(١٨) Hegel : op. cit., p. 98.

(١٩) Ibid : p. 99.

(*) انظر الفصل الأول من هذا البحث عن مفهوم الحقيقة عند هيجل ·

الشامل والحقيقى ، ولكن البعض قد لا يستوعب الحقيقة كما تقدمها الفلسفة ، لأن الواقع المتناهى توجد فيه التعيينات موجودا فى الحقيقة (٢٠) خارج بعض، مما يجعلنا نتوهم وجود انفصال ليس موجودا فى الحقيقة(٢٠) ومثل ذلك أن الفرد قد يجد نفسه ـ من حيث هو ذات ـ فى تعارض مع الطبيعة اللا عضوية التى تحيط به ، بينما الفلسفة تقدم الفكرة الشاملة التى تشتمل على الذات والطبيعة ، كليهما فى وحدة واحدة ، لكن الوجود المتناهى يفصل بينهما ويؤلف واقعا غير مطابق للفكر Bergriff والحقيقة .

واذا كانت الفلسفة تقدم هذا ، كما رأينا ، فان الدين - أيضا ـ يعبر عن الحقيقة لأن الدين ـ من وجهة نظر هيجل ـ يشكل الدائرة العامة التى يأخذ فيها الانسان علما بالكلية العينية الوحيدة التى تتحد فيها ماهيته الخاصة ، وماهية الطبيعة ، وهذا الواقع الحقيقى الوحيد (الله) يتبدى للانسان على أنه القوة العليا التى تسيطر على كل ما هو خاص متناه ، وبفضله يعود كل ما هو منقسم ومنفصل ومتناقض الى الاندماج فى وحدة عليا ومطلقة ويدخل هيجل الفن ـ أيضا ـ الى جانب الدين والفلسفة فى اهتمامه بالحقيقة بوصفها موضوعا مطلقا للوعى فى نطاق الروح المطلق ، ويحتل الفن ـ بمضمونه ـ نفس المكانة التى يحتلها كل من الدين والفلسفة ، ذلك لأن الفلسفة ـ لدى هيجل ـ ليس لها موضوع سوى الله (٢١) ، وعليه فانها لاهوت عقلى ـ فى الجوهر ـ يسعى الى الحقيقة .

ونلاحظ أن هيجل يعبر ـ هنا ـ عن فكرة دقيقة . فرغم أنه يميز بين الفن والدين والفلسفة ، ـ من جهة ـ ، ويوحد بينهما فى المضمون من جهة أخرى ، الا أنه يرى أنه لا يمكن الاستغناء بواحد عن الآخر . فلا يمكن الاستغناء بالفلسفة عن الفن ، رغم أن مضمونهما واحد . لان كلا من الدين والفن والفلسفة يختلف فى الشكل Form الذى يتمثل فيه الوعى المطلق . والفرق بين الأشكال التى يتخذها كل من الفن والدين والفلسفة ترجع الى الكيفية التى يدرك بها كل منهما المطلق Absolute ، فالروح من حيث هو روح حقيقى ، يوجد فى ذاته ولذاته ، بمعنى أنه ليس ماهية مجردة عن العالم الموضوعى وانما هو موجود فى داخل هذا العالم ، لأنه

---

(٢٠) Ibid : pp. 99-100.

(٢١) Ibid : p. 101.

يرعى ويصون العالم المتناهى ، ويسمح للانسان ـ بوصفه متناهيا ـ أن يدرك العالم المتناهى ، أى يدرك نفسه

وأول أشكال هذا الادراك هو « المعرفــة المباشرة » ، وهى بالتــالى معرفة تنظر الى كل شىء من خلال وجهة المنظر الحسية والموضوعية ، وفيها يتم ادراك المطلق عن قبــل الحدس وفهمه من قبل الشــعور ، وهذا هو ما يحدث فى الفن فى رأى هيجل (٢٢) ٠

أما ثانى الأشكال ، فهو شكل التصور الواعى الذى نجده فى الدين، وثالث الأشكال فهو شكل الفكر الحر الذى نجده فى الفلسفة ، ويتضح من هذا أن الحدس الفنى Artistic Intuition هو الذى يعطى الحقيقة شكل التمثيلات الحسية Sensuous represention بما هى كذلك، بمعنى أن الفن لا يتوقف عند الدائرة الحسية ، وانما يتجاوزها ، لكى يجعل الروح الكونى قابلا للتصور وللادراك ، « اذ أن الوحدة التى يشكلها الروح مع الظاهرة الفردية هى ـ بالتحديد ـ التى تؤلف ماهية الجمال وتمثيله من قبل الفن » (٢٣) فالوحدة بين العام (الروح) والخاص ، أو بين الكلى والجزئى هى أساس الفن عند هيجل ، وهى الأساس الذى يقوم عليه الحسى للحقيقة التى ينشد الفن لتعبير عنها ٠ ويتضــح هذا بشكل واضح فى الشعر ـ وهو أكثر الفنون قدرة فى التعبير عن الروحى عند هيجل ـ لأنه يتميز بوحدة مضمونه وشكله الفردى ، أى بين المضمون الكلى والألفاظ الجزئية ٠ ويرى هيجل ان الفن يحمل فى داخل ذاته الحدود التى يجب أن يتجاوزها ، بمعنى أن لفن لا يســتطيع أن يتخذ من الموضوعــات غير القابلة للتمثيل الحسى موضوعا له ، وانما لابد لموضوعاته من أن تحمل امكانية تمثيلها الحسي (*) ولذلك فالفن لا يتناول التصورات الدينية التى

---

(٢٣) Ibid : p. 101.

Ibid : p. 101.

(★) يناقش هيجل هنا استخدام الفن للتعبير عن موضوعات لا تقع فى دائرة الفن ، مثلما كان يستخدم الدين ـ قديما ـ الفن ، ليجعل الحقيقة الدينية قابلة للادراك الحسى وقريبة للخيال ، وهذا يعنى أن الفن يعمل فى مجال ليس مجاله ، ولكن اثبت الفن ـ لدى الاغريق على سبيل المثال ـ قدرته على تقديم الحقيقة بانسب تعبير ممكن ، يكون اكثر مطابقة لماهيتها ، ولذا كان الفن الاغريقى اسمى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الالهة ، واعطى الفنانون الذين مضموما محددا يعبر عما يختمر فى نفوسهم من خلال الفن والشعر ، ولم يكن لديهم تصورات دينية مسبقة ، لانه حين ظهرت هذه التصورات الدينيــة من خــلال الــدين المــنزل ، واصــبح دور الفن فى الدين محــدودا ، واصــبح المضــمون الــدينى غــير قابــلا للتمثيــل الفــنى ، ولم يعــد الــدين فى

لا تقبل التمثيـل الحسى ، وبالتحديد التصورات الموجودة فى الأديـان المنزلة ، ولذا يفسـح الفن المجـال للدين لكى يعبر عن المطلق من خلال التصور الواعى ، ويرى هيجل أن لدى كل شعب ـ ادراك درجة متقدمة من الحضـارة ـ تأتى ، بشـكل عام ، لحظة يتمخض فيها الفن عن شىء يتجاوزه ويتخطاه ولا يستطيع ان يعبر عنه تعبيرا حسيا (٢٤) • وهذه نقطة هامة يشتد فيها الجدل ، حول العلاقة بين الفن والدين والفلسفة عند هيجل لا يقصـد بالتجـاوز ـ هنا ـ أن الدين مرحلة أعلى من الفن ومختلفه عنه ، ولكنه يقصد ان الشكل الذى يعبر به الدين عن الحقيقه ، لا يمكن للفن أن يستخدمه ، لانه لا يكون ضمن دائرة التمثلات الحسية ، وانما فى دائرة التصور الواعى ، وليس من الممكن أن يحـل الفن محل الدين بأى حال من الأحوال ، رغم أن المضمون والحقيقة واحد فيهما ، وهيجل يشرح ذلك بمثال بسيط يوضح لنا هذه القضية ، وهو اذا كنا نعجب بالنحت اليونانى ، فانه مهما كان لدينا الاعجاب شديدا بصور النحت اليونانى ، وتماثيل وصور المسيح ، فان هذا يعجز عن اجبارنا على الايمـان بآلهة اليونان ، الركوع لصور السيد المسيح ، لأن الايمـان الذى يتطلبه الدين منـا ، يرتكز على شـكل التصـور الواعى ، ولا يرتكز على التمثلات الحسية للالهى التى تعطى انطباعا بالسر والغموض ، لان لغة الدين (الشكل الذى يستخدمه) تختلف عن لغة الفن (٢٥) ولهذا نجد أن الدين يأخذ شكل التصور ، فينطلق المطلق من موضوعية الفن الى داخلية الذات، واذا كان الفن يثير لدينا مشاعر الحياة الداخلية ، فان هذا لا يمثل سوى جانب واحد من الوعى الدينى الذى يهتم بالحياة الداخلية ، ويتضح الفارق الجوهرى بين الدين والفن ، اذا تأملنـا العمل الفنى الذى يمثـل الحقيقة (الروح) فى شكل حسى (شكل الواقع الخارجى الموضوعى) تمثيلا حسيا مطابقا للمطلق أو مطابقا لله ، فان الدين يضيف الى ذلك

= حاجة الى الفن لتقديم تصوراته ، وهذا ما تجده فى الدين اليهودى والاسلامى ، حيث لا تبـاح للفن وظيفة التمثيل الحسى للالهى ، وما اريد ان أؤكد عليه بوضوح هو ان الشعراء عند اليونان لم يكن لديهم تصورات مسبقة دينية قدموها فى صورة شعرية ، ولكن هم ابتدعوها وحين وجدت التصورات الدينية فى شكل مجرد فى الديانات المنزلية ، فانها لم تعد فى حاجة الى الفن ولذلك يمكن ان نفسر موقف افلاطون الذى وقف موقف المعارضة الحازمة من الهة هوميروس ، وهذا يعنى انه حين توجد التصورات الدينية بشكل مجرد ، فانها تتجاوز حدود الفن ، لان الفن لا يمكن ان يقدم التمثيل الحسى لأى موضوع ، وانما لابد ان تكون هناك قابلية فى هذه الموضوعات للتمثيل الحسى •

(٢٤) Ibid : p. 102.

(٢٥) Ibid . pp. 103-104.

التقوى Piety (٢٦) التى تشكل الموقف الداخلى تجاه الموضوع المطلق ، فالعمل الفنى لا يجبرنا على الايمان أو اتخاذ موقف داخلى ، تجاه الموضوع المطلق ، بينما الدين يساعدنا عن طريق التقوى على تحديد هذا الموقف الداخلى .

والتقوى تتأتى عن طريق ان الذات تسمح بأن يلف الى داخلها ما يرمى الفن الى جعله موضوعيا بالنسبة الى الحساسية الخارجية . ويعرف هيجل التقوى — وهى العنصر الجوهرى فى الدين لديه — بأنها عبارة عن التواصل والاتحاد فى أصفى أشكالهما واكثرها ودا وذاتية ، أى أنها عبادة ، يتم فيها امتصاص الموضوعية وتمثلها ، ويغدو مضمونها بعد تجرده من هذه الموضوعية ملك القلب والنفس (٢٧) . ويمكن ان نقول ان الفن والدين — كل منهما — يلبى احتياجات معينة داخل الانسان لادراك الحقيقة ، ويمكن لمن يقنع الفن والدين ، ان يجد فى الفلسفة الشكل الأصفى للمعرفة ، الذى تتحد فيه الفن والدين ، فالفلسفة تجمع بين موضوعية الفن ، وبين ذاتية الدين ، فهى تأخذ من الفن جانبه الحسى ، وتأخذ من الدين الذاتية التى تطهرت وصفت ، وهى — بذلك — تجمع بين ذاتية الفكر وموضوعيته (*) . ويرى هيجل أنه اذا كان الوعى الحسى هو الوعى الأول — لدى الانسان — من حيث الترتيب الزمنى والمنطقى ، فان الدين فى أقدم أطواره دين يحتل فيه الفن ومنتجاته المحسوسة مكانة هامة ، ولكن لم يقل هيجل بأن الفن يشكل أهم مكانة على الاطلاق فى الدين (٢٨) لانه فى الدين المنزل يصبح الله موضوعا لوعى أسمى . وقد سبق أن أشرنا الى هذه القضية حين أشرنا الى نظرية هيجل الجمالية من

---

(٢٦) Ibid : p. 104.

(٢٧) Ibid : p. 104.

(★) بعض الباحثين حاول أن يفسر علاقة الفن بالدين عند هيجل على أساس أن الفن الذى يصل الى قمته فى بعض الحضارات يبلغ نقطة يكف فيها عن أن يكون له فعاليته بالنسبة للحضارة التى انجبته ، وهذا ما قد حدث بالنسبة لعصر التراجيديين الاغريق ، ولعصر شكسبير الذى خضع للعلم الحديث ، وبالتالى قالوا بموت الفن عند هيجل ، ليحل محله الدين ، ولكن هذا المعنى لم يقصده هيجل كما شرحنا لأن الفن وفقا لفلسفة هيجل أحد ثلاث لحظات تدرك بها الروح ذاتها شأنها شأن الدين والفلسفة لكل منهم جذوره فى التجربة الانسانية .

انظر فى هذا د. أميرة حلمى مطر : هيجل وفلسفة الجمال ، مجلة الفكر المعاصر ، سبتمبر ١٩٧١ ، ص ٨٢

(٢٨) Hegel. : op. cit. p. 102.

خلال ظاهريات الروح ، وأكون – فى هذا الفصل – قد استكملت بعض الجوانب الناقصة فيها التى تبين فيها حقيقة المكانة التى يشغلها الفن فى علاقتـه بالعـالم المتنـاهى The finite world وفى علاقتـه بالدين والفلسفة • ويتضح لنا من هذا أن الفن والدين والفلسفة ليست ظواهر معزولة عن بعضها أو عن التاريخ والحضارة التى تنشأ فيها •

٢ – « الفكرة » بوصفها أساسا للجمال والفن والتاريخ :

ان الفكرة الشـاملة عند هيجل ليست أساسـا للمنطق والتاريخ فحسـب ، وانما هى أساس الفن – أيضـا – مثلما هى أساس فلسفته كلها (*) ، فالفكرة – لديه – « هى الحقيقة الموضوعية ، وهى وحدة الذات والموضوع ، أو وحدة المثالى والواقعى، أو المتناهى واللا متناهى، أو النفسى

(★) المصطلح الألمانى الذى يقابل الفكرة الشاملة هو : Der Begriff ، وقد ترجمه Knox بالتصور فى ترجمة كتابه « الاستطيقا » ، ويشير ستيس فى كتابه عن هيجل ص ٣١٣ ، الى أن الغالبية العظمى من الذين ترجموا النصوص الهيجلية يترجمون هذا المصطلح بالفكرة الشاملة Notion ، ويرى أن هذه الكلمة الأخيرة هى أفضل من كلمة التصور ، حيث نجد بعض المترجمين يترجمونها بالتصور Concept كما فعـل نوكس ، ولابد أن نميز بين الفكرة الشاملة ، وما نسميه عادة بالتصور ، فكل فكرة مجردة يمكن أن توصف عادة بأنها تصور ، ويطلق عليها اسم (الكلى) • غير أن هذا الكلى يختلف تماما عما يقصده هيجل من الكلى الهيجلى وهو عامل من عوامل الفكرة الشاملة ، لأن الكلى عند هيجل ليس تجريدا فارغا ، وانما هو عينى تماما ، ولذلك فالتصور يمكن أن يطلق على الكليات المجردة ، بينما الفكرة الشاملة تطلق على « الكليات » بوصفها توسطا ذاتيا ، أو تعينا ذاتيا ، ومثال ذلك أن الوجود هو كلى حقيقى « فكرة شاملة » ، لأنه يخرج من داخله الجزئى الخاص به ويصبح عينيا فى الصيرورة •

قد أشار د• امام فى كتابه عن المنهج الجدلى عند هيجل (صفحات ٩٩ ، ٢٥٦ وما بعدها) الى الخلط بين الفكرة والتصور اللامتعين والمقـال المجرد ، ويبين أهمية هذا المصطلح فى فلسفة هيجل . واتفق مع ستيس فى ترجمة هذا المصطلح بالفكرة الشاملة •

ونجد بوزانكيت فى كتابه عن « تاريخ علم الجمال » يترجم هذا المصطلح بالفكرة Idea (انظر الجزء الخاص بهيجل ص ٣٣٦ من الكتاب) حيث يتحدث عن فكرة الجمال عند هيجل فى الجزء الذى يضع له عنوانا The Conception of Beauty حيث يقول : يجب أن نتذكر أن الفكرة The Idea لا تعنى الوعى فقط ، ولكنها

والجسم ، على أنها الا مكان الذى يجد فى داخله تحققه العقل ، فكل هذه الأصاف تنطبق على الفكرة ، لانها تشمل جميع العلاقات السابقة » (٢٩)، ومادامت الفكرة هى الحقيقة المطلقة ، فانه ينتج من ذلك اتحاد الحق والجمال ، لان منهما هو الفكرة ، لكنهما متمايزان فى الشكل فالجمال هو الفكرة حين تدرك فى اطار حسى ، أما الحقيقة فهى الفكرة حين تدرك فى ذاتها أى بوصفها فكرة خالصة ، وهى لا تدرك عن طريق الحواس وانما عن طريق الفكر الخالص أى الفلسفة (٣٠) ، أى أن الفرق بين الحق والجمال عند هيجل « هو أن الحق هو الفكرة حين ينظر اليها فى ذاتها ، ولكن الفكرة تتحول الى جمال حين تظهر مباشرة للوعى فى مظهر حسى » (٣١) ، وهذا يبين لنا الفرق بين الفكرة فى المنطق والفكرة فى الجمال عند هيجل • والفكرة عند هيجل مفهوم تاريخى ـ شأنها فى ذلك شأن الروح ذاته ، فكل مرحلة من مراحل الروح مثل الأسرة والأخلاق ، والدولة هى مرحلة من مراحل الفكر ، والفكر لا تصبح مطلقة الا حين تصل الى أعلى نقطة لتطورها ، وذلك حين تقهر التناقض والعرضى والجزئى فى الأحداث والوقائع والأشياء ، ولذلك يمكن القول اذا كانت الفكرة ـ لدى هيجل ـ هى الكلى الذى يعنى ماهية الجزئى والعرضى ، فانها هى أيضا ماهية التاريخ وحقيقته ، واذا كان التاريخ ـ لديه ـ ليس تاريخا للأحداث والوقائع والصراعات الاجتماعية فحسب ، وانما هو أيضا تاريخ الفكر ، أى تاريخ للفن والدين والفلسفة ، فان الفن والدين والفلسفة هى أرقى ما بوسع الروح المطلق بلوغه والتعبير من خلاله عن الذات استنادا الى توسط الفكرة ، وهذا يعنى أن الفن والدين والفلسفة درجات للتطور العينى للفكرة ، بمعنى أن الفن يقدم لنا المظهر الحسى للفكرة التى تتطور فيما بعد فى الدين حتى تصل الى الفكرة المطلقة فى الفلسفة • والفكرة

تعنى الحياة والوعى التى تتجسد خلال اشكالها التمثيلية ، والفكرة كما هى لابى ان تكون متعينة فى صيرورة العلم التى نراها بوصفها وحدة نسقية •
B. Bosanquet : A History of Aesthetic, p. 336.

ولا اريد أن أستطرد فى شرح تلك الذى تحدث هيجل باستفاضة عنه فى المنطق وفى الموسوعة ، وما أود التركيز عليه هنا هو الفرق بين معنى الفكرة الشاملة فى المنطق ، والفكرة فى الفن والجمال كما اوضحها هيجل فى مقدمة كتابه « علم الجمال » ، وفى الجزء الأول عن فكرة الجمال •

(٢٩) د• امام عبد الفتاح : المنهج الجدلى عند هيجل (مرجع سبق ذكره ص ٢٠٤ •

(٣٠) ستيس : فلسفة هيجل ، الترجمة العربية ، ص ٦٠٤ ••

(٣١) د• اميرة حلمى مطر : هيجل وفلسفة الجمال ، المرجع السابق ، ص ٧٩ •

عند هيجل حين تتحول من المجال العلمى (المنطقى) أو الأنطولوجى الى ميدان التحقق ، فهى انما تفعل ذلك وتحققه من خلال مفهوم أساسى هو الحرية ، لان الحرية هى العنصر الصورى فى نشاط الفكرة ، ولان حقيقتها (التى تنطبق على الفكرة) هى الحرية ، كما أوضح هيجل فى محاضراته فى فلسفة التاريخ (٣٢) وهذا يعنى أن تحول الفكرة من ميدان العلم النظرى الخالص (التى عبرت عن نفسها من خلال مقولات منطقية صرف) الى ميدان التحققات العينية معناه تحول المقولات المنطقية الى مقولات تاريخية ، أى ان الفكرة تقوم بالتجلى والتعبير عن نفسها من خلال التاريخ بتوسط عدد من المقولات الاجتماعية والتاريخية التى يبدع الوعى حياته الحرة فيها .

ويرى هيجل أن التطور الذى يتم داخل الروح يظهر فى الفن أيضا ، لان تاريخ الفن يعرض لنا التعاقب التدريجى للتمثيلات الفنية التى ترتكز الى تصورات العالم ، وتعكس بالتالى أفكار الانسان عن ذاته وعن الطبيعة وعن الالهى ، ويظهر لنا هذا التطور الذى يتم داخل الفن نفسه فى الموجودات الحسية التى تقدمها الفنون الخاصة ، ولذلك يرتب هيجل الفنون تبعا لتطور الفن — رغم أنه يعنى وجود فروق جوهرية بينهما — ولذلك يبدأ بالعمارة — أقدم الفنون — ثم النحت ، ثم الرسم ثم الموسيقى ، ثم الشعر وهو أسمى الفنون لديه ، لأنه يقدم أقصى تطابق بين الفكرة وتمثيلها الحسى (٣٣) ، ويطلق هيجل على الفكرة فى الفن اسم المثال Ideal ، وهى تلك الصورة الخاصة للفكرة التى تدرك فيها بطريقة حسية ، أى أنها الفكرة — لا فى ذاتها — بل كما تتجلى فى عالم الحس . ويمكن هنا أن نتساءل : كيف يمكن للفكرة أو المطلق أن يتجلى فى موضوع حسى ؟

يرى هيجل أن فكرة الجمال الفنى لا يجوز الخلط بينهما وبين الفكرة بما هى كذلك ، التى يفترض المنطق الميتافيزيقى انها مطلقة Absolute ، فهى فكرة متجلية فى الواقع ، مكونة واياه وحدة مباشرة Immediate Unity لأن الفكرة بما هى كذلك Idea as Such هى — فى الواقع — الحقيقة المطلقة ذاتها ، ولكنها الحقيقة فى عموميتها

---

(٣٢) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، الجزء الاول ، الترجمة العربية ، ص ٨٤ .

(٣٣) Hegel : Aesthetics, p. 72-73.

التى لم تتموضع بعد ، بينما فكرة الجمال الفنى لها وظيفة أكثر تحديدا ، وهى أن تكون واقعا فرديا Individual Reality بحيث يشف هذا الواقع الفردى عن الفكرة وتكون تحقيقا عينيا لها ، ولهذا لابد أن يكون هناك تطابق بين الفكرة وشكلها بوصفه واقعا عينيا • وهذا ما يكون المثال لديه (٣٤) •

هكذا يتبين لنا كيف تتجلى الفكرة فى موضوع حسى ، فالفكرة ـ بطبيعتها عند هيجل ـ تسعى للخروج من الذاتية لكى تتموضع فى الواقع الخارجى المحسوس •

وبعد أن تبين لنا المقصود من مصطلح الفكرة عند هيجل ، يتضح لنا أنه حين يقول أن « الجمال فكرة » ، فانه يقصد بذلك أن الجمال والحقيقة شىء واحد ، لأن الجميل لابد أن يكون حقيقيا فى ذاته ، ويمكن أن نشرح هذه الفكرة من خلال فلسفة هيجل ، فهو يرى أنه لابد لأى فكرة أن تحقق نفسها خارجيا ، وأن يكون لها وجود محدد ، بمعنى أن الفكرة لديه ليست ذات طابع تجريدى ، فهذا هو التصور ، وانما الفكرة لديه لها وجود موضوعى متعين ، وكذلك الحقيقى ـ أيضا ـ لابد أن يظهر نفسه للوعى من خلال تعينه ، لانه كما سبق أن أوضحنا عند معرض حديثنا عن الظاهريات ، أن الفكرة أو الحقيقة التى تكون منفصلة ومنعزلة عن الواقع الخارجى ، تكون فارغة من المضمون ، وليست ذات قيمة ، ولذلك اذا كان الجميل هو التموضع الحسى للفكرة ، فان الفكرة لا تكون حقيقية فحسب ، وانما جميلة أيضا (٣٥) ، وليس كل تموضع حسى هو جمال عند هيجل ، فالحسى فى العمل الفنى لا يحتفظ بأى استقلال ؛ ولذلك اذا توقفنا عند الحسى ـ فقط ـ لادراك الجميل ، فلن ندركه ، لأن الجمال ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم ، التى تعجز عن ادراك الجمال ، لأن ملكة الفهم ، بدلا من أن تسعى الى ادراك الوحدة بين الحسى والفكرة ، نجدها تقف عند مختلف لعناصر التى يتكون منها الحسى ، ولا تستطيع ـ بطبيعتها ـ أن تتجاوز هذا لفهم الوحدة بين الذات والموضوع ، المتناهى واللا متناهى ، لانها ـ أى ملكة لفهم Understanding محدودة بحدود المتناهى والعرضى ، بينما الجمال لا متناه وحر ، وبالتالى لا يمكن أن تدركه ، ويرى هيجل أن الغموض الذى يكتنف فهمنا الجميل يتأتى من

---

(٣٤) Ibid : p. 73-74.

(٣٥) Ibid : p. 111.

كوننا ننظر له بوصفه مجرداً ومستقلا عن الحسى وعن الفكرة (٣٦) ٠٠ وواضـح من أن المقصود وراء تحديد فكرة الجميل ٠ هو نقد الفلسـفة الكانطيـة ٠

٣ ـ الجمال فى الطبيعة وسماته :

اذا كان الجمال عند هيجل هو الفكرة التى تعبر عن الوحدة المباشرة بين الذات والموضوع ، فان هذه الجمال لا يتحقق الا فى الجمال الفنى ، لأنه ينبع من الروح (أو الانسان) بينما الجمال الطبيعى هو أول صورة من صور الجمال ، لأنه الصـورة الحسية الأولى التى تتجلى فيها الفكرة ، والطبيعة ـ تعنى عند هيجل ـ هى الفكرة فى الآخر ، والفكرة هنا ليست الفكرة فى ذاتها ،وانما هى الفكرة مطمورة فى وسط خارجى حسى ، واذا كانت الطبيعة جميلة ، فهناك درجات لهذا الجمال مرتبة حسب اقترابها من الكائن الحى (الانسـان) الذى يمثل الوحدة الجوهرية بين الجسـم والروح ، ولذلك فأدنى درجة من درجات الجمال الطبيعى هى جمال المادة الجامدة بما هى كذلك، لانه ليس فى المادة الجامدة وحدة فكرية بين الفكرة وتحققها الخارجى ، ولذلك تصعد الى درجة أرقى فى الجمال ـ حين نصل الى الظواهر الطبيعيـة العضوية ـ الذى نجده فى النبـات ، حيث نجـد تناسـقها بين الأجزاء ووحدة بينها ، ثم تصـعد درجة أخرى فى الحياة الحيوية التى هى أرقى من الحياة النباتية ، لأنها تبرز الفكرة ، أى الوحدة فى الاختلاف (٣٧) ٠ واذا كان هيجل يدرس الجمال فى الطبيعة ، فانه يدرسه لكى ينفيـه ، ولكى يبرز النقائص الموجودة فيـه ، أى لكى يبرز الجمال الحقيقى ، وهو الجمال الفنى بوصفه جمالا يعبر عن اللا تناهى والحرية ، ولأنه يعبر عن الفكرة التى هى لا متناهية بشكل مطلق ، ولذلك فالفن وحده هو الجميل حقا ، وجمال الطبيعة أدنى مرتبة من جمال الفن بنفس الدرجة التى تقل بها الطبيعة بصفة عامة عن الروح ، لان الفن هو خلق للروح ٠ ورغم ذلك يتوقف هيجل طويلا أمام الجمال فى الطبيعـة

---

(٣٦) Jack Kaminsky : Hegel on Art. An Interpretation of Hegel's Aesthetics, Slate Universiyt of New York Press, 1962, p. 10.

(٣٧) Hegel : Aesthetics, p. 116.

ليدرس سماته وخصائصه ، من خلال جدل النفى الهيجلى Negative Dialectric فينتقل انتقالا منطقيا من الطبيعة الجامدة الى الطبيعة النباتية الى الطبيعة الحيوانية ، وهو يبحث عن فكرة الجمال وعن تحققها العينى ، فيدرك أن الجمال فى الطبيعة يفتقد الى المثال ، « بمعنى ان فكرة الجمال فى الطبيعة لا تتشكل تشكلا دالا على تصورها العقلى فى الطبيعة » (٣٨) بينما فى الجمال الفنى تتحول الى مثال ، بمعنى أن الفن – هنا – يرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية الى المستوى المثالى ويكسبها طابعا كليا حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقتية ، فالفن الجميل يرد الواقعى الى المثاليه ويرتفع به الى الروحانيه (٢٦) وهذا ما يفتقد اليه الجمال فى الطبيعه . ويمكن ان نتساءل لماذا يميز هيجل بين الانسان وبين الطبيعه والحيوان ، هذا التمييز الذى يؤسس عليه تمييزه بين الجمال الفنى والجمال الطبيعى ؟

والحقيقة أن هيجل يجعل من الانسان كائنا أرقى من الموجودات الاخرى ، نتيجة لان وجود الانسان – فى الحياة – ينطوى على عدة سمات : أولها : أن الكيان العضوى والجسمانى يتبدى بوصفه كلية مثالية تكشف عن الجوانب الروحية الداخلية فيها ، بينما الطبيعة شىء جامد لا تكشف عن هذا الطابع المثالى ، وثانيها : أن النفس الانسانية تفصح عن جوانبها الداخلية ، وثالثها : أن كلية الانسان لا تتحدد بعوامل خارجية ، فهى ليست جامدة مرتبطة بالمكان الذى توجد فيه كالأحجار التى لا تتحرك الا بفعل قوى خارجية بل ان كلية الانسان تنصاع فى حركتها وصيرورتها نتيجة لعوامل داخلية ، فترجع الى نفسها ، وتجد غايتها فى داخل ذاتها ، ولذلك فان أهم ما يميز الانسان عن الطبيعة الجامدة ، والحيوان – عند هيجل – هو الحرية والاستقلال ، وتظهر هذه الحرية – بصورة رئيسية – فى الحركات العفوية للانسان ، بينما الحيوان حتى حين يصدر أصواتا ، فانه لا يصدرها الا نتيجة لدافع خارجى (٤٠) ، واذا كان الانسان يعيش فى بيئة خارجية مثل الحيوان ، فان الطابع المثالى يظهر عند الانسان حين يخضع العالم الخارجى من أجل ذاته، عن طريق استعماله للأشياء الخارجية،

---

(٣٨) د. أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١١٣ – ١١٤ .

(٣٩) Hegel : op. cit., p. 123.

(٤٠) Ibid : p. 122.

أى اعادة انتاج ذاته بلا انقطاع على حساب ما ليس هو ذاته (*) • وهذا الطابع المثالى هو الفكرة الجوهرية ــ لدى هيجل ــ التى تميز الوجود فى الحياة لدى الانسان عن الكائنات العضوية واللا عضوية الأخرى ، ولذلك اذا نظرنا الى الجمال الطبيعى على ضوء هذا المفهوم السابق الذى يفرق بين الانسان والكائنات الآخر ، سنجد ان الجمال الطبيعى ليس جميلا فى ذاته ولذاتــه ، وليس موجودا بسبب ظاهرة الجميل ، وانما هو جميل بالنسبة للآخرين ، أى بالنسبة الينــا ــ نحن ــ أى بالنسبة للوعى المدرك للجمال (٤١) •

لكن لماذا تبدو لنا بعض الأشياء والكائنات الطبيعية جميلة فى ال « هنا » المبــاشر ؟ هل نتيجة لحركة الحيوان ، أم نتيجة للطريقــة التى يشبع بها احتياجاته ؟

ولكى يجيب هيجل على هذا التســاؤل ، فانه يقــارن بين الجمال الطبيعى ، وبين الجمال الفنى ، لكى يظهر لنا خصائص الجمال الطبيعى ، فمثلا اذا كنا نعجب بالحركة لدى الحيوان ، سنجد أنها اعتباطية ، بحيث تبدو وكأنها محكومة بالمصادفــة ، بينما الحركة فى الموسيقى والرقص ليست اعتباطيــة وانما منظمة ومحددة وعينية وايقاعيــة ، وهى حركة مقصودة بينما الحركة عند الحيوان هى اندفاع ناشىء عن اثارة عرضــية ومحدودة • وكذلك الطريقة التى يشبع بها الحيوان حاجاته • أما اذا رأينا فى حركة الحيوان تعبيرا عن نشاط عقلانى ، وتعــاونا بين جميع الأجزاء ، فهذا يعنى أننا قد قمنا بصياغة حكم ، وهذا الحكم يصدر عن ملكة الفهم ، ولذلك يرى هيجل ان الحياة الحيوانية ليست ممثلة للجمال، لان الجمال يستمد مفهومه ــ لديه ــ من الشكل الذى يتميز بمداه المكانى أو الزمانى وبتحدده وبشكله وحركاته ، بينما الجمال الطبيعى لا يستمد مفهومه من هذا التنوع ، ولا يستمد وجوده من أشكال هذا التنوع ، وانما من الأشياء المحسوسة التى تجتمع وتلتئم لتشكل كلا واحدا • ولهذا فالوحدة فى الجمال الطبيعى غير مقصودة ، لانه يحكمها ــ فى الأساس ــ قاعــدة أو قانون ، بينما نلاحظ أن الوحدة فى الجمال الفنى مقصــودة بين أجزاء العمل الفنى ، أى أن الوحدة فى Harmony لتحقيق التناغم

(*) تظهر هذه الفكرة فى المنطق ــ ايضا ــ حين يتحول الذات والموضوع الى وحدة واحدة بحيث نجد ان كلا منهما يحيل الى الاخر •

(٤١) على ادهم : فصول فى الادب والنقد والتاريخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٢٢٩ •

الوحدة فى الجمال الفنى ليست ظاهرة ، وانما غير مرئية ويدركها الفكر الجمال الطبيعي ضرورة تمليها طبيعة الأشياء والكائنات الطبيعية ، بينما فى عمق العمل الفنى (٤٢) • ونتيجة لهذا ، فان هيجل يرى أن طريقتنا فى النظر الى الموضوعات فى الطبيعة هى المسئولة عن وصفها لشىء ما بأنه جميل ، وهذا يعنى أن الجمال ـ هنا ـ هو حكم ذاتى وليس موضوعيا أى ليس كامنا فى الموضوع الطبيعى ذاته وانما نسقطه من عندنا ، ومثل ذلك ـ ليتدليل على وجهة النظر هذه ـ أن الأشياء الغريبة وغير المألوفة لدينا من أشكال الطبيعة والحيوانات (مثل سمكة لها اربع عيون) نطلق عليها انها قبيحة ، لانها لا تشبه العضويات التى اعتدنا على رؤيتها ، أو التى تتناقض مع تجربتنا اليومية ، وكذلك نطلق صفة الغرابة على عضويات الحيوانات التى تتجمع أعضاؤها على نحو لا يضاهى ذلك الذى ألفناه • بينما نجد العالم المتبحر فى دراسة هذه الكائنات ـ المعتاد على رؤية هذه الأشكال ـ لا يرى انها قبيحة (٤٣) •

وعلى ذلك فان طريقتنا فى النظر الى الموضوع الطبيعى هى الجميلة من حيث هى ذاتية ، لان الوحدة الذاتية لم تصبح وحدة قائمة بذاتها فى الطبيعة ، ونحن حين ننظر للكائنات الطبيعية ، ندركها ادراكا مباشرا ، ثم نسقط عليها مدلولها ، وفكرتها ، من خلال استخلاص ما هو عام فى الطبيعة • ويستخدم هيجل للتعبير عن ذلك كلمة Sense (*) ، بمعنى أن الانسان حين يدرك الطبيعة فانه يسعى للكشف عن المقلانية المحايثة للطبيعة وظاهراتها ، وبناء على ذلك فاننا اذا أردنا أن نتحدث عن الجمال فى الطبيعة ، فاننا نتحدث عن درجة من الجمال أدنى من الجمال الفنى ، لان التطابق الحسى العينى للفكرة يكون فى الطبيعة أقل منه فى العمل الفنى ، ولذلك يمكن أن نصف الطبيعة بأنها جميلة ـ من حيث هى تمثيل حسى للفكرة ـ بقدر ما تكشف الملاحظة الحسية فى الوقت نفسه عن

---

(٤٢) Hegel : op. cit., p. 126.

(٤٣) Ibid : p. 128.

(*) يذكر هيجل أن لكلمة Sense معنيين متقابلين ، فهى من جهة تعنى اداة ، الادراك المباشر ، أى الحواس ، ومن جهة ثانية تعنى معنى أو دلالة Significance الفكر (والكلمة ـ كلمة لاتينية لها معنيان ، الوعى المباشر ، والفكر) •

راجع المعانى المختلفة لهذه الكلمة فى قاموس Chambers Twentieth Century Dictionary, 1962, p. 1232-33, and see Hegel : Aesthetics, p. 128-129.

والمهم أن نشير الى أن هيجل يستخدم هذه الكلمة بمعنييها معا ، لان ادراك الطبيعة ودلالتها مرتبط بالحس أيضا •

الضرورة الباطنية للتنظيم الشامل وعن توافقه . ولكن تبقى الوحدة بين التمثيل الحسى للفكرة داخلية لا تعرض نفسها للحدس فى شكل فكرى (٤٤) .

ويعرف هيجل الجمال الطبيعي بأنه التلاحم بين التشكيلات الطبيعية العينية وبين المادة فى هوية مباشرة ، فالشكل ــ فى الطبيعة ــ ملازم للمادة بوصفه ماهيتها الحقيقية ، وهذا ما نجده ــ على سبيل المثال ــ فى قطعة البللور الطبيعي الذى نعجب بتشكيلاته ، ونجده ــ كذلك ــ فى الحيوانات وفى أعضائها وفى حركاتها . ونتيجة لهذا الطابع اللامتعين للحياة الباطنية فى الجمال الطبيعي ، يتضح لنا أن الجمال الطبيعي يبدو لنا فى صورة التوافق بين الأجزاء ، فتشكيل طائر ــ مثلا ــ يقتضى بالضرورة توافقا معينا بين الاجزاء تساعده على الطيران . وهذا يعنى أن أجزاءه لا تستجيب الا لمقتضيات خارجية محدودة . والجمال الطبيعي ليس فيه وحدة واحدة ، تحقيقا للفكرة ، كما هو الحال فى العمل الفنى ، وانما نجد تنوعا ثريا من الموضوعات والأشكال تظهر فى الجبال والأنهار والأشجار والحيوانات . وفى داخل هذا التنوع الطبيعي ، نلاحظ توافقا ممتعا بين الأجزاء المكونة للمشهد الطبيعي . تثير فينا الاهتمام . ولذلك تقوم علاقة خاصة بين الجمال الطبيعي ، وبين ما يثيره فينا من انفعالات ، فمثلا سكون الليل ، وضياء القمر ، وروعة منظر البحر ، وجلال السماء ، كل هذه المشاهد تعطيها دلالات ومعانى لا تنتمى للمشاهد نفسها ، بل تنتمى الى الحالات النفسية والانفعالات المتولدة عنها ، فحين نعجب ببعض الحيوانات ، فان هذا يرجع الى تصورنا الخاص عنها ، والى حالتنا النفسية الخاصة (٤٥) .

ويرى هيجل أن الحياة الحيوانية هى ذروة الجمال الطبيعي ، لأنها تعبر عن درجة معينة من العلاقة بين النفس والجسد ، رغم أن عضو الاحساس لدى الحيوان محدود ومرتبط ببعض الصفات ، لأن الدورة الحيوية ضيقة ، واهتمامات الحيوان مرتبطة بالحاجات الطبيعية مثل الغذاء والتناسل ، ولذلك فحياة الحيوان الطبيعية لا تكشف عن نفسه ، ولا تجعلها تنبثق من الداخل ، والانسان وحده ــ أو الأنا الواعى ــ هو القادر على اضفاء الطابع المثالى الروحى على الواقع ، ولذلك يرتدى الواقع الخارجى شكل الفكرة . وتلك هى النقيضة الرئيسية من نقائص الجمال

(٤٤) Hegel : op. cit., p. 129.

(٤٥) Ibid : p. 28.

الطبيعى التى تجعله أدنى من الجمال الفنى ، لأن الجمال لدى الحيوان جمال مجرد ، أى أن هيئة الحيوان أو شكله لا تنم عن تعبير داخلى عميق ، لأن الحياة الداخلية وقف على الانسان الذى نجــد لديه امتلاكا للحياة النفسية أو الفكرة التى تتجسد فى الحسى ، ولذلك يفتقد الجمال الطبيعى الى المثال (المثل الأعلى فى الفن) (٤٦) واذا كان الجمــال الطبيعى هو الجمال المجرد الخارجى ، فكيف يمكن تحليل هذا الجمال الطبيعى ؟ ثم ما هى السمات العامة للجمال الطبيعى ؟ ان الجمال الطبيعى ، كما يظهر عند الحيوان بوصفه أرقى من الجماد والنبات ، له طابع محدود ، لأن داخله ، بدلا من أن يتجسد عينيا فى شكل وحدة النفس ، يبقى فى حالة تجريد وعدم تعين • ولذلك يرى هيجل ان الجمال الطبيعى مرحلة من مراحل الجمال بشكل عام ، ولم يتوصل بعد الى الوحدة العينية للفكرة ، التى تتحقق فى شكل ، ولذلك لايمكن البحث عن هذه الوحدة فى الجمــال الطبيعى ، واقصى ما يمكن أن نقدمه ـ بخصوص تحليل الجمال الطبيعى ـ هو فحص تحليلى لمختلف العناصر التى يتركب منها الجمــال الطبيعى ، ولذلك اذا فصلنا عناصر الجمال الطبيعى عن بعضها البعض سنحصــل على تعين خارجى ، ولكن لانحصل على الشكل المحايث للفكرة الشاملة ، لأن الجمال الطبيعى هو جمال مجرد لم يتوصــل الى التعبير عن الوحدة العينية بين الداخل والخارج • ولذلك تبقى الوحدة فى الجمال الطبيعى وحدة خارجية (٤٧) •

أما السمات العامة للجمال الطبيعى ، فهى التناظم Regularity - والتماثل Symmetry والتبعية للقوانين Conformity to Law والتناغم Harmony . (٤٨) •

أما التناظم فالمقصود به فى الجمال الطبيعى هو تكرار وجه واحد بشكل معين ، مما يعطى الشكل الطبيعى وحدة ما ، وهذه الوحدة بعيدة عن الكلية العقلانية للفكرة العينية ، لأن الجمال الطبيعى يوجد بالنسبة لملكة الفهم المجرد التى تعقل التســاوى والتماثل المجــردين ، بمعنى أن التناظم هنا مجرد وليس عينيا (٤٩) •

---

(٤٦) Ibid : p. 132.

(٤٧) Op. Cit., p. 132-133.

(٤٨) Ibid : p. 134.

(٤٩) Ibid : p. 134.

• يجب أن نشير الى أن كلمة التناظم Regularity هى ترجمة للكلمة الالمانيــة Regemässigkeit .

أما التماثل فهو يشبه التناظم ، لأنه يتمثل فى تكرار شـــكلين ، يتناوب كل منهما مع الآخر . بينما التناظم هو تكرار شـــكل واحـد ، والتماثل حدة أكثر تنوعا ، لأنه ليس هناك تســاو بين الوحدات ، وهو تناوب التكرار مع شكل آخر يتكرر بدوره وهو غير مساو وغير مماثل للشكل الآخر • ونلاحظ أن الجماد كالبللورات لها تشكيلات لا حياة فيها ، تتميز بالتناظم والتماثل التى تلعب فيهما التجريدات دورا غالبا ، بينما يرى هيجل أن النبات متفوق على البللور ، ويظهر فيه التناظم والتماثل أيضا ، ولكنه لايملك الحياة المتحركة ووحدة الاحساس • وأشـــكال الأوراق والبراعم فى النبات شبيهة بأشـــكال البللورات التى تعتمد على التناظم والتماثل ، التى تظهر أيضا فى الحيوان ، التى تتمثل فى وجود عينين وذراعين وساقين ، وبعض الأجزاء غير المتناظمة مثـــل القلب والرئة • ونلاحظ أن الجمال الطبيعى هو جمال مجرد لأن سمات الجمال الطبيعى ــ وهى التنظام والتماثل والتناغم والتبعية للقوانين ــ لا تعبر عن الداخل• فمثلا صورة المجموعة الشمسية ، ودران الكواكب حول الشمس ، تنتج من طبيعة القوانين الصارمة التى تنصاع لها الكواكب فى دورانها حول الشمس مثل قانون الجذب والطرد • فالتناظم والتماثل يظهر ــ هنا ــ فى المجال الطبيعى نتيجة لفعل القوانين التى تحدد الأشكال البالغة التنوع للعضويات الحية العليا ، فتبرز الفروق المختلفة بين العناصر ، كما تبرز الوحدة أيضا (٥٠) •

وهذا يعنى أن القانون يمارس سلطاته بكيفية مجردة فى الطبيعة ، دون أن تتأتى عنه اتاحة فرصة لظهور الفـــردية ، ولذلك تبقى الحرية مفتقدة ، ولا تظهر ــ أيضا ــ الذاتية التى تضفى الطابع المثالى والروحى على الواقع فى الجمال الطبيعى • أما الانسجام (التناغم) Harmony فى الجمال الطبيعى ، فهو ينتج عن العلاقة بين الفروق الكيفية التى تظهر كوحدة متناسقة تبرز كوحدة واحدة ، ويظهر التناغم واضحا فى توافق الأضداد بين الكواكب والنجوم فى المجموعة الشمسية التى تبدو ككلية جوهرية • ولكن التناغم فى الطبيعة مختلف عن التناغم فى العمل الفنى ، لأنه قابل للادراك الحسى فقط ، ولايقدم الذاتية الحرة ، بينما التناغم فى الموسيقى ــ مثلا ــ يعبر عن ذاتية أسمى وأكثر حرية ، كما سيتأتى عرض ذلك بالتفصيل حين نتعرض لنظرية الموسيقى عند هيجل (٥١) •

---

(٥٠) Hegel : Aesthetics, p. 135-138.

(٥١) انظر أيضا

بعد أن حلل هيجل الجمال الطبيعي ، وخلص الى أنه جمال أدنى من الجمال الفنى ، فانه يبين أن ما يقصده من موضوع دراسته عن الجمال هو الجمال الفنى بالتحديد وكأن تحليله للجمال الطبيعى مقدمة للجمال الفنى ، على أساس أن الجمال الطبيعي هو أول تعبير عن الجمال • ويمكن هنا أن نتساءل كيف يختلف الجمال الطبيعي عن الجمال الفنى ؟ ولماذا يكون الجمال الفنى أكمل وأسمى من الجمال الطبيعي ؟ ، هل لأن الطبيعة ناقصة بالضرورة ، وبالتالى فجمالها ناقص ، وكيف يظهر هذا النقص ؟ والحقيقة أن هذه التساؤلات تبرز ضرورة المثال ideal وأهميته فى فكرة الجمال ، فاذا تحدثنا عن الجمال بوصفه فكرة ، اى عن الجوهرى والكلى والعام فى الجمال ، فان هذا نجد جذوره لدى افلاطون (*) الذى يرى أن الفكرة هى وحدها الحقيقة ، ولكن يختلف أفلاطون عن هيجل ، فى أن الفكرة الأفلاطونية لم تأخذ بالمعنى الحق لكلمة الفكرة الذى نجده عند هيجل ، بمعنى أن الفكرة عند أفلاطون تطابق الحقيقة اذا نظرنا اليها فى شموليتها وكليتها ، بينما عند هيجل لابد للفكرة لكى تكون مطابقة للحقيقة أن تتجاوز طابع الذاتية لكى تتموضع فى الواقع الخارجى الموضوعى ، وتحقق وحدتها الفكرية بين الذات والموضوع ، فلابد للفكرة — لدى هيجل — من أن تتجسد فى الفرد العينى الحر ، ومثال ذلك : أن الحياة مثلا لاتوجد الا فى شكل كائنات حية فردية ، والخير لا يتحقق الا عن طريق بشر أفراد ، وكل حقيقة لا تكون حقيقة الا بالنسبة لوعى يعرف •

ولذلك يحرص هيجل على تجاوز الطابع السلبى للفكرة ، ويرفض الفصل بين وجود الفكرة وتمثيلاتها الواقعية ، وبفضل هذه الوحدة الايجابية ، توجد الفكرة وجودا ايجابيا بالنسبة الى ذاتها ، وتكون وحدة وذاتية لا متناهيتين ، وبواسطتهما تنتسب الى ذاتها (٥٢) •

وبناء على ما سبق يمكن تصور فكرة الجمال بوصفها ذاتية عينية

(*) ان الفن عند أفلاطون لا يحاكى الطبيعة ، وانما يحاكى الحقيقة المثالية ، والحقيقة انه رغم الاختلاف بين أفلاطون وهيجل ، الا انه يمكن أن نلمح تأثر الأخير بأفلاطون لاسيما فيما يتصل بالبعد الكلى فى الفن ، وقد عرض أفلاطون لأرائه الجمالية فى محاورات هيبياس ، وايون ، والجمهورية فى الكتاب الثالث والعاشر •

See : K. Aschenbrenner & A. Isnberg : Aesthetic Theories : Studies in the Philosohy of Art, New Jersey, pp. 1-36.
Hegel : Op. cit., p. 143.
Ibid : p. 143. (٥٢)

الى جانب شموليتها أيضا ، فهى ليست فكرة الا بقدر ما تجد واقعها فى الفردى العينى .

والفرق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى . أن الفكرة فى الجمال الطبيعى لتحقق فى الفـردى الطبيعى المباشر ، وهو الفردى الذى لا يسعى الى التعبير عن الداخلى فى الخارج ، وانما الخارجى يبدو وكأنه لا صلة له بالداخل ، ومثال ذلك : هيئة الحيوان الذى لاينم تعبير وجهه عمـا فى داخله ، بينما الفكرة فى الجمال الفنى تتحقق فى الفردى الروحى ، وهو الشكل الذى يطابق الكلية الحقيقية لمضمون الفكرة ، لأن تشكيلات الروح فى الانسان أكبر وأغنى ، ولذلك تستخدم وسائل متعددة للتعبير عن ثراء الروح وغناه (٥٣) . ونلاحظ أن الوجود المباشر الذى يبـدو الفرد فيه وكأنه محروم من الحرية ــ وهى أساس الجمال عند هيجل ــ لأن الفرد يكون فى حالة تبعية لأشياء مغايرة لذاته ، ويبدو الرابط بينه وبين الواقع الخارجى وكأنه آت من الخارج ، أى يبدو كأنه ضرورة خارجية مثلما يوجد الحيوان فى حالة تبعية دائمة للطبيعة الخارجيـة من برد وجفاف وقلة غذاء . ولكن الانسان يتعرض فى وجوده الجسمانى لنفس حالة التبعية ــ وان كانت فى درجة أقل ــ للقوى الطبيعية الخارجية ، ويتعرض للمخاطر نفسها ، وللموانع التى تعوق تلبيـة احتياجاته الطبيعية . ولكن كلمـا صعدنا الى الحاجات الروحية ، سنجد أن التبعية ليست مطلقة ، وانما نسبية تماما ، فالانسان لايبدو فى العـالم الروحى عالما قائمـا بذاته ، وانما هو يحرص على فرديته ، فيغدو ــ أحيانا ــ وسيلة فى خدمة آخرين ، وفى خدمة غاياتهم المحدودة ، وأن يستخدم الآخرين كوسائل له (٥٤) .

وهنا يرصد هيجل أن نثر (*) الحياة اليومية يظهر ، حين يجـد الانسان الفردى نفسه فى حالة تبعية لعوامل خارجيـة مثـل القوانين والمؤسسات السياسية ، ويشعر أنه مجبر فى الامتثال لها دون أن يتساءل هل تتفق أو لا تتفق مع كيانه الداخلى ؟ أى أن النثر يرتبط بالوجـود

---

(٥٣) Ibid : p. 144.

(★) كلمة النثرى prose لها معنيان ، فهى تعنى لديه النثرى ، وتعنى ايضا فى نفس الوقت المبتذل ، وحين يقول هيجل عن شيء ما انه نثرى ، فانه يقصد فى الوقت نفسه أنه مبتذل وعادى .

(٥٤) Ibid : p. 144.

الطبيعي المباشر ، بينما الشعر (**) يرتبط بالوجود الكلي الروحي ، الذي يعي فيه الفرد أنه جزء من الكل الاجتماعي الذي ينتمي اليه ، ولعل هذا ما حدا بأحد الفلاسفة المعاصرين ، وهو جورج لوكاتش G. Lukacs الى القول بأن نشأة الرواية (النثر) مرتبطة بوجود هذا الانفصال بين الأنا الفردية والكل الاجتماعي (٥٥) ، ونتيجة لعدم وعي الفرد بمدى اتفاقه أو اختلافه مع المؤسسات الاجتماعية ، فانه يشعر بعدم الحرية ، ويتبدى العالم ـ لديه ـ بوصفة كثرة من التفاصيل التي تنقسم الى عدد لا متناه من الأجزاء ، ولذلك تبقى حرية الفرد شكلية ، لأن ارادته ليست نابعة من داخله عن وعي ، وانما مرتبطة بالعوامل الخارجيـــة الطبيعية ويتعذر عليه تخطي حدوده . ويرصد هيجل ـ هنا ـ أن الوجه الانساني يحمل تعبيرا ما دائما ، فبعض الوجوه تحمل أثر الأهواء المدمرة ، بينما وجوه أخرى تنم عن تسطح وعقم داخليين ، ونجد الوجوه تحمـــل تعبيرا يختلف عما نألفه من تعبيرات ، ويتميز الأطفال ـ أجمل المخلوقات في رأي هيجل ـ بوجوههم التي تبقى الخصوصيات الداخلية في حالة عدم تفتح ؛ لأن صدورهم لا تجيش بأي هوى محدد ، ولا تفلح الهموم الانسانية في اضـــفاء طابع الضرورة الكئيبة على وجوههم ، ولكن على الرغـم من أن الأطفال يبدون وكأنهم يحتوون . الامكانيات كلها ، فان وجوههم تفتقر الى أعمق سمات الروح (٥٦) . ويريد هيجل ان يخلص من هذا ، الى تقسيم الوجود الى نوعين ، أولهما : الوجــود الطبيعي المباشر ، الذي يعتمد على الوجود الفيزيائي والمادي وطابعه الأساسي هو التناهي ، وهذا الوجود يفصح عن نفسه في حياة الحيوان ، والمرحلة التي ينغمس فيها الانسان في الوجود الحسي ، ولا يتجاوزه ، والجمال الذي يعبر عنه ـ هذا الوجود الطبيعي المباشر ـ هو الجمال الطبيعي ، والانسان في حـــالة الوجود الطبيعي المباشر يشعر بعجزه نتيجة للحدود المتناهية التي تحيط به من العالم الطبيعي والمادي ، وتحاول أن تجعله تابعا لها (٥٧) .

وثانيهما : الوجود الروحي ، وهو الوجـود اللامتناهي ، وهو الذي تتطابق فيه الفكرة مع واقعها العيني ، وفي هذا النوع من الوجود ، يستعي

(**) يقصد هيجل بالشعر Poetry هنا الفن الذي يعبر عن المثال ، ويضفي الابداع الذاتي والروحي على الاشياء .

(٥٥) G. Lukàcs : The Meaning of Cottemporary Realism, Merlin Press, London, 1979, p. 27.

(٥٦) Hegel : Aesthetics, p. 151.

(٥٧) Ibid : p. 144.

الانسان الى الحرية ، على مستوى أعلى ، حيث يجدها فى الفن ، لأنه يشعر أن الحدود المتناهية للطبيعة ولذاته ، لا تعبر عن أشكال الروح وغناه ، فيسعى الى توسط أشكال أخرى ، يعبر بها عن نفسه ، بدلا من التعبير المباشر من خلال الوجه الانســـانى ، ولذلك يسعى الى الفن ، فيكتشف الانسان أن واقع الفن يكونه المثال ideal (٥٨) ٠ وهذا يعنى أن الجمال الفنى ضرورة تستلزمها نقص الواقع المباشر ، لأنه يفضل الفن ، تنعتق الحقيقة من محيطها الزمنى ، ومن ارتباطها بالأشـــياء المتناهية ، وتكتسب فى الوقت نفسه تعبيرا خارجيا نستشف من خلاله غثاثة الطبيعة والنثر ، ونكتشف الحرية والشعر ٠

٤ ـ الجمال الفنى أو المثال (The Beauty of Art or the Ideal)

بعد أن استعرض هيجل الجمـال الطبيعى ، وبين أوجـنـه النقص المختلفة ، التى لا تجعله معبرا عن فكرة الجمال من حيث هو فكرة لهـا تعينها الواقعى ، يرى هيجل أن الجمال الفنى يعبر عن فكرة الجمال من خلال التوسط أى المثال ، بينما الجمال الطبيعى هو جمال مجرد ومباشر دون توسط ٠ لكن كيف يتناول هيجل الجمال الفنى ؟ ٠ يتناول هيجل الجمال الفنى من خلال حديثه عن ثلاث نقاط رئيسية وهى :

(أ) المثال ٠

(ب) العمل الفنى بوصفه تحققا للمثال ٠

(جـ) ذاتية الفنان الخلاقة بوصفه مبدعا للجمال الفنى ٠

(أ) المثال كما هو : The Ideal as Such

ان مدخل هيجل للحديث عن المثال هو الفردية الجميلة Beeutifuf Individuality ويقصـــد بها النفس التى تستطيع أن تظهر بتمامها ، وتعبر عما فى داخلها فى الفن ، وبالفن ، وهنا ، يظهر استفادة هيجل من

(٥٨) Ibid ; p. 152.

مفهوم النفس الجميلة عند شيلر (٥٩) التى اتخذها أساسا جماليا فى فلسفته ، وتجد هيجل يستفيد بها هنا ، من حيث هى تعبير عن الوحدة بين الداخل والخارج ، أو الذات والموضوع ، بحيث يكون الخارج معبرا كأقصى ما يمكنه أن يستطيع عن الداخلية العميقة ، ويستعين هيجل ببعض أبيات من أفلاطون (٦٠) لكى يبين أن الفن الجميل يجعل من كل وجه من وجوهه Argus (*) ، له ألف عين ، كى تتبدى النفس الروحية المميزة فى جميع شروط الظاهر واحتمالاته ، أى أن الفن يساعدنا فى رؤية ما لايرى ، وتغدو ــ الأعمال الفنية الجميلة ــ هى العين العاكسة للنفس الحرة فى كل لا تناهيها الباطن (٦١) . ويقصد هيجل بالفردية الجميلة تلك الشخصية الفردية المميزة التى تتجاوز وجودها الطبيعى الحسى المباشر وترتفع الى مستوى الحرية والاستقلال الذاتى غير المتناهى ، ويتم هذا التسامى عن طريق الفن ، بيد أنه لابد أن تكون النفس ذات مضمون روحى واع حتى يتجسد فى الفن ، لأن النفس المسطحة الأسيرة ــ والمنغمسة ــ فى الحياة الحسية ، تكون غير واعية بمضمونها المحدد ، وعلاقتها بالواقع الخارجى ، لأنه اذا كانت النفس ذات مضمون ناقص أو مشوه فانه ينعكس فى الفن ــ بدوره ــ فى شكل مجرد . ولهذا فان النفس الواعية بمضمونها الروحى تجد فى الفن مجالها الأثير لتحقيق التوافق بين الداخل والخارج ، لكن بشرط أن يكون الداخل متوافقا مع ذاته لأن هذا هو الشرط الوحيد لامكانية تكشفه الخارجى (٦٢) . فعن طريق الفردية الجميلة يستطيع الفن أن يستبعد العرضى والخارجى ، ويدع جانبا كل ما لايتطابق فى الخارج مع الفكرة ، ونتيجة لهذا التطهير Catharsis يخلق الفن « المثال » .

---

(٥٩) ترتكز نظرية شيلر على افتراض أن الانسان يتبع عالمين (عالم الحس ، وعالم الروح) كما أنه مطالب بتلبية كلا الطرفين ، ولذلك يرى أن الجمال هو الذى يوفق بينهما رغم ما فيهما من تعارض ، فالجمال بين المادة والشكل ، وبين الحسى والعقلى ، وبين الذاتى والموضوعى ولن يصبح الانسان حرا الا بعد تحقيق هذا التوافق ، وهذا يتم عن طريق التربية الجمالية للانسان ، ولذلك فان مفهوم النفس الجميلة ليس وسيلة لتحقيق التوافق النفسى فحسب ، وانما لتخليص المجتمع من شروره أيضا

(٦٠) Hegel : Aesthetics, p. 153-154.

(★) ارجوس Argos هو أمير من أمراء مدينة ارجوس Atgus : ، تقول الأساطير اليونانية انه كانت له مئة عين ، وان خمسين منها كانت تبقى مفتوحة دوما .
Joseph Kaster : Mythological Dictionary (Art : Argus), A Wide View. Perigee Book, New York, 1980.

(٦١) Hegel : op. Cit., p. 154.

(٦٢) Ibid : p. 155.

ويمكن أن نضرب مثالا يوضح ذلك من خلال الرسام — رغم أنه أقل اهتماما بالمثال فى الفن من وجهة نظر هيجل — حين يرسم انسانا (بورتريه Portrait) ، فانه ينحى جانبا جميع الخصوصيات الخارجية للهيئة مثل الشكل واللون ، أى يستبعد الجانب الطبيعى المباشر من الوجود المحدود ، فلا يحرص تماما على نقل مسام الجلد مثلا ، ولكننا نجده يصور الطابع العام للشخص الذى يرسمه ، وينقل لنا خواصه الروحية الدائمة (٦٣) وهذا يعنى أن الفنان يستبعد المحاكاة الآلية الساذجة التى تصر على تصوير الشخص فى حالة سكون تصويرا سطحيا وخارجيا ويهتم بابراز المعالم التى تعبر عن داخلية الشخص بالذات (*) . وهذا ما نجده فى صور السيدة العذراء بريشة رفائيل Raffael (١٤٨٣ — ١٥٢٠) التى لا تحرص على تصوير الملامح الدقيقة والشخصية للسيدة العذراء بقدر ما تحرص على أن تمثل الوجه والعينين والأنف والفم التى تتوافق مع الحب الأموى ، السعيد والفرح والورع والمتواضع معا . فهو يظهر الطابع العام الروحى الذى يريد المثال ان يؤكده . فالمثال لا يظهر طبيعته الحقة الا حين يعيد ادراج الوجود الخارجى فى الروحى بحيث يغدو الواقع الخارجى الظاهرى مطابقا للروح وكاشفا له (٦٤) .

وهذا يعنى أن هيجل لا يقول بعودة مطلقة الى الداخل ، وانما المثال — لديه — هو الواقع المستنبط من كتلة الخصوصيات والأشكال بحيث تتبدى الداخلية فى هذه الخارجية والمعارضة للعمومية وتأخذ شكل الفردية الحية . وقد عبر « شيلر » عن المعنى الذى يقصده هيجل فى قصيدة له بعنوان المثال والحياة (**) حيث يعبر عن المثال الذى يتجاوز الوجود الطبيعى المباشر المرتبط بالحاجات الوضعية ، بحيث يغدو الظاهر والخارجى تعبيرا عن الحرية الروحية الداخلية . حيث يرى — فى قصيدته أن المثال هو بلد الأرواح المتعذر عليها الحياة فى الوجود المباشر ، ومهما تكن الأشكال التى يتبدى فيها المثال متعددة ، فانه يضيع أبدا ، بل يهتدى —

---

(٦٣) Ibid : p. 155.

(*) من الذين يمثلون ما يقصده هيجل من الفنانين المصريين نجد جمال كامل وصلاح طاهر وصبرى راغب ولوحاتهم فى فن البورتريه التى تعكس السمات التى تصور الطابع العام للشخصية التى تعكس خواصها الروحية مثل لوحة : صلاح طاهر عن توفيق الحكيم .

(٦٤) Ibid : op. cit.

(**) هذه القصيدة نشرها شيلر فى عام ١٧٩٥ ، وعنوانها بالالمانية :
Das Ideal und Des leben.

فى كل مكان وزمان — الى ذاته . وهذا يعبر عن الجمال الحقيقى للمثال ، فنظرا الى أن الجميل لا يوجد الا كوحدة كاملة وذاتية ، لذلك فالمثال ليس كثرة مشتتة ، وانما وحدة عميقة تتعين فى الخارج (٦٥) ونلاحظ — هنا — استفادة هيجل من نظرية شيلر الجمالية ، لاسيما أن النفس الانسانية لدى شيلر جوهرها الأساسى هو الحرية ، والفردية الجميلة التى يؤسس عليها هيجل فهمه للمثال جوهرها هو الحرية أيضا ولذلك ربط هيجل بين المثال والحرية .

١ — المثال والطبيعة :

تحدث هيجل عن العلاقة بين المثال والطبيعة ، وأوضح الفروق بينهما ، لكى يبرز الطابع الأساسى للمثال ، ولكى يحدد أيضا — على نحو جلى — ماذا يقصده بمصطلح المثال لديه ؟

واذا كان لابد أن يكون العمل الفنى طبيعيا ، أى ظاهرا لنا بشكل حسى ، فان هذا لايعنى أن ينسخ الفنان الطبيعة كما هى ، أو يحاكى تصور ما فى عقله ، كما هو الحال عند أفلاطون الذى يريد من الفنان أن يغفل الجوانب الحسية ، لكى يقدم لنا المثال الأزلى وانما هيجل يرى أن المثال يقوم على تصوير الطابع المثالى (*) للأشياء ، ولايقوم على تصوير الطبيعة كما هى ، وهذا يعنى تغليب الجوانب الروحية على حساب المظهر الحسى الخارجى . والواقع أن هيجل حريص على توضيح هذه العلاقة بين المثال والطبيعة ، لأن هذه القضية كانت مثار اهتمام وجدل فى عصره ، كما يخبرنا — بذلك — فى محاضراته حول الفن الجميل ، وهو يذكر من الذين طرحوا هذه القضية — العلاقة بين الطبيعة والمثال — فنكلمان Winckelmann وهو من رواد الكلاسيكية الجديدة فى ألمانيا فى ذلك الوقت ، (١٧١٧ — ١٧٦٨) ، وكارل فريدريش فون روموهر Rumohr (١٧٨٥ — ١٨٤٣) ويستشهد هيجل بكثير من أقوالهما من كتابه « بحوث ايطالية » الذى صدر فى ثلاثة مجلدات بين ١٨٢٧ — ١٨٣١ (٦٦) أى معاصرة للوقت الذى كان يقوم هيجل فيه بالقاء محاضراته

---

(٦٥) Ibid. : p. 157.

(٦٦) اميرة حلمى مطر : الفلسفة عند اليونان دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٢٣٧ — ٢٣٨ ، وأنظر ايضا النظريات الجمالية أعداد وتحرير Karl Achenlrenner ص ١ — ٢ .

(*) اضفاء الطابع المثالى والروحى على الأشياء هو ترجمة لكلمة Idealisation التى لم نجد كلمة مفردة تترجم بها ، وهى تعنى عند هيجل تنقية الموضوعات من العرضى وابراز الكلى فيها ، وهذه الكلمة تختلف عن المثالية Idealism كنزعة فلسفية .

في علم الجمال ، ولذلك فقد حرص هيجل على ابداء وجهة نظره حول هذا الموضوع ، لعدة أسباب ، أولها : أن هيجل كان مرتبطا بالحياة السياسية والفكرية في عصره ، وثانيها : لأنه يرى أن الفلسفة لابد أن تعبر عن روح العصر الذى تنتمى اليه ، وثالثها : أنه حريص على تقديم نظرية جماليه فى الفن تقوم بحل كثير من الاشكاليات التى كانت مثارة فى ذلك الوقت ٠

وكعادة هيجل حين يتناول موضوعا من الموضوعات ، فانه يبـــدأ بالكشف عن الطابع العينى لأى فكرة يتناولها ، ولذلك فان ينقل الحديث حول العلاقة بين المثال والطبيعة من الحديث المجرد الى الحديث العينى ، الذى يوضح هذه العلاقة من خلال فنون بعينها ، ولذلك فان أول ملاحظة يبديها حول المناقشات التى كانت دائرة حول هذا الموضوع ، هى أن هذه المناقشات كانت تتحدث عن العلاقة بين الطبيعة والمثال من خلال فن واحد بعينه وهو فن الرسم ، على أساس أن فن الرسم يوضـــح العلاقه بينهما ، ولأن الرســـم يبين لنا ـ للوهلة الأولى ـ موقف الفنان من الطبيعة ، فهل هو يقلدها ، أو يحاكيها ، أمديه مثـــال يريد أن يمثله تمثيلا حسيا (٦٧) ٠ بينما يرى هيجل أن هذه القضية ليست خاصة بفن من الفنون ، وانما تشمل الفنون كلها ، ولذلك فهو يصيغ القضية صياغة أكثر تعميما على هيئة سؤال هو : هل المفروض فى الفن ان يكون شعرا أم نثرا ؟ ، وبالطبع كما سبق أن أوضـــحنا أن هيجل يقصد بالشعرى الكلى والجوهرى والروحى ، ويقصـــد بالنثر الجزئى والعرضى والمبتذل والعادى ، أى أن هيجل يقصد بكلمة شعر Poetry هنـا المثال فى الفن ، أى الذى يعبر عن العبقرية فى الفن ، بالمعنى السابق الذى قدمناه لفكرة المثال عنده ٠ ولذلك فهو يتساءل عما فى الفن من شعر أى من مثال ، وعما فيه من نثر ، أى مبتذل وعادى ، وينقل الطبيعة كما هى ٠ ولذلك فهو لايقصر المثال أو الشعرى على فن واحد مثل الرسم ، وانما يطبق هذا على الفنون كلها ، ولذلك يمكن للرسم أن يعبر أيضا عن موضوعات شعرية ، ويمكن للشعر أن يرسم أيضا ، مادام كل منهما ملتزما بالمثال وبتمثيله الحسى (*) ٠ وهذا التوحيد المجازى الذى يتم ـ لدى هيجل ـ بين المثال والشعر ، يرجع لأن هيجل يعتبر ان الشعر هو أسمى الفنون

Hegel : Aesthetics, p. 160-161.

(*) ان استخدام هيجل لهذه الكلمة على هذا النحو يقترب من استخدام ارسطو لها ، لأن كلمة Poetica التى أطلقها ارسطو على كتاب الشعر لا تقتصر فى اللغـــة اليونانية على فن الشعر ، بل تطلق على كل الفنون الجميلة ، وهى مشتقة من فعـل Poein أى ينتج ٠ انظر نص هيجل ، ص ١٦١ ٠

وأكثرها تعبيرا عن المثال ، وسوف أشرح هذا بالتفصيل عند الحديث عن نسق الفنون الجميلة لديه ، ونظرية الشعر لديه

وترجع طبيعة العلاقة بين المثال والطبيعة الى مفهـــوم المثال لدى الفنان ، فمثلا الرسم الهولندى (*) رغم أنه يقدم لنا تفاصيـل الحيـــاة اليومية للشعب الهولندى ، الا أنه لا ينقلها كما هى ، وانما يعيد خلق مظاهر الطبيعة ، أى الموضوعات التى لا تستوقف انتباهنـــا فى الحياة اليومية ، ويوظفها الفنان الهولندى ، لتقدم لنا أشياء لا نستطيع رؤيتها أو ملاحظتها نتيجة لبساطتها ، ودقتها فى الحياة اليومية . ويخلص هيجل من ذلك الى أن الفن يقدم لنا الأشياء ذاتها التى نراها فى الطبيعة ، ولكن مستنبطة من الداخـل ، وهو لا يعرض الأشـــياء الطبيعية كما هى فى الطبيعة ، ولكن بعد أن يكون قد أضفى عليهـــا طابعـــا مثاليـــا ؛ Idealisation وبفضـــل هـــذه المثالية يضـــفى الفن قيمة على بعض الموضوعات التى قد تبدو تافهة أو غير ذات قيمة فى ذاتها ، ويجعلنا ندرك أبعادا جديدة فى بعض الموضوعات ، والفن يثير اهتمامنا ببعض الموضوعات التى قد لا تثير اهتمامنا فى الواقع . بالاضافة الى هذا ، فان الفن يخلد بعض الأحداث العارضة والسريعة التى ما تكاد تظهر حتى تختفى ، مثل الابتسامة العارضة ، أو الانقباض الساخر الخاطف فى الوجـه ، فيأتى الفنان ويرسمه ، لينتزع هذه اللحظة السريعة من الوجود الفانى ، وهو يدلل بذلك على تفوقه على الطبيعة .

والحقيقة أن ما يأسر اهتمامنا فى الأعمـــال الفنية ، ليس المضمون ذاته فحسب ، وانما هذا الاحساس بالرضا الذى نشعر به ونحن نتأمل التمثيل الحسى للمضمون ، نتيجة لتصويره أشياء تبدو لنا وكأنها منتزعة من الطبيعة ، بينما هى ليست كذلك ، لأنها مدينة للروح التى أنتجتها بدون مساعدة من وسائل الطبيعة ، ولذلك ينجح العمل الفنى — طبقـا لفهوم المثال عند هيجل ، وهو التوسط بين الوجود الموضوعى الطبيعى الصرف ، وبين التصور الداخلى الخالص — فى ادراك الداخـل واظهـاره للخارج وكأنه جزءا من هذا الخارج وأسقاط كل ما هو غريب عن التعبير عن المضمون ، وكل ما ليس له صلة بالتمثيل الخارجى للموضوع ، وهذا يعنى أن موقف الفنان من العالم الطبيعى ، أنه لايقبل أى شىء من الطبيعة

(*) ارتبط الرسم الهولندى بالحياة الاجتماعية للشعب ، ولعل هذا ما جعل علم الجمال الماركسى ، يبرز تحليل هيجل للرسم الهولندى ، انظر علم الجمال الماركسى : هنرى ارفون .

كما هو ، وانما يصبغه بصبغته الخاصة ، ولذلك فالفنان حين يرسم الشكل الانساني ، فانه لايسلك مسلك مرمم اللوحات القديمة الذى يستنسخ جميع المواضع الناقصة من خلال تركيزه على التفاصيل الدقيقة ، وانما يهمل الفنان بعض التفاصيل مثل النمش والبثور الموجودة في الوجه ، التى لاتعبر عن الطابع الروحي للانسان ، ولذلك فحين يختار الفنان الوجه الانساني كوجه طبيعي ، فانه يختاره لأنه يصلح بصورة رئيسية للتعبير عن الروحى (٦٨) · ويذكر هيجل مثالا على ذلك · الشاعر اليونانى هوميروس ، فرغم اهتمامه بالعينى والواقعى ، نجده لايتحدث عن العينى الا بصورة عامة ، ويتضح ذلك حين يصف جسم آخيل (*) فهو يتحدث عن علو جبينه واستواء تكوين انفه ، وطول ساقيه وصلابتهما ، لكنه لايصف كل شيء بالتفصيل الدقيق ، بحيث يبين وضع كل جزء من اجزاء جسمه بالنسبة الى الأجزاء الأخرى · ويوضح هيجل ان هذا يتضح أيضا في الشعر بشكل عام ، فالشاعر بدلا من أن يصف الشيء ــ اذا لم يكن هذا ضروريا ــ فانه يذكر الشيء في كلمة هي اسم الشيء ، لأن الكلمة يظهر فيها الفردى بمظهر العام ، بحكم كون الكلمة من نتاج التصور (٦٩)· وفي ضوء علاقة المثال بالطبيعة ، يرى هيجل أن هناك بعض الإختلافات بين الفنون في علاقتها بالطبيعة ، فبعض الفنون ذو طابع أكثر مثالية Idealisation بينما البعض الآخر أقرب للادراك الخارجي ، فمثلا النحت أكثر تجريدا في انتاجه من الرسم ، وفي الشعر ، أما القصائد الملحمية Epic Poet فاقل حيوية من الناحية الخارجية من الشعر الدرامي ، ولكنها من ناحية أخرى تتجاوز الفن المسرحي ، لأن رواة القصائد الملحمية يعرضون ــ للادراك ــ لوحات عينية للأحداث (**)(٧٠)·

ويمكن هنا أن نتساءل : هل يقول هيجل بالتعارض بين المثال والطبيعة ؟ ولكي نجيب على هذا ، لابد أن نحدد ماذا يقصد هيجل بالطبيعى ؟ فالطبيعى عند هيجل ، هو الفكرة في الآخر ، أو الجانب الحسى للروح ،

---

(٦٨) Hegel : Aesthetics, p. 163.

(*) تعتبر الالياذة والاوديسا من المصادر الرئيسية للشعر الملحمى التى يعتمد عليها هيجل فى استقاء امثلته ونماذجه منها ، للتدليل على صحة افكاره فى الفن ، وهذا ما سوف نلاحظه طوال تحليلنا لافكار هيجل فى الفن ·

(٦٩) Ibid : p. 162 & p. 165.

(**) سوف اشير بالتفصيل الى انواع الفنون الشعرية عند هيجل فى الفصل السادس من هذا البحث ·

(٧٠) هيجل : الاستطيقا ، ص ١٦٧ ·

ولهذا فالطبيعي ـ لديه ـ يصبح تعبيرا عن الروحي وذلك حين يضفي الفنان عليه طابعا مثاليا ، ولذلك اذا كان التعارض بين الذات والموضوع ينحل في فلسفة هيجل الميتافيزيقية كما أشرنا من قبل ، فان الجدل الهيجلي يرى أيضا أنه ـ في الفن ـ يتم حل التعارض بين المثال والطبيعة ، فمثلا الوجه (الطبيعي) للانسان يعبر عن الحياة الداخلية ، وهذا ما يفسر لنا اختلاف أشكال الوجوه في تعبيرها عن لحظات الأهواء الانسانية المختلفة ، وحتى الفن الشعبي Folk Art (ويقصد هيجل به الفن الذي يصور مشاهد الحياة العائلية والشعبية) قد رفعه الهولانديون الى أسمى درجات الكمال ، رغم أن يحاكي الحياة الطبيعية العادية ، وذلك لأن الهولانديين ، وجدوا مضمون لوحاتهم في أنفسهم ، بحيث عبرت خير تعبير عن العلاقة بين المثال والطبيعة ويتضح هذا في لوحات رامبرانت Rembrandt (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩) في لوحة « دورية الليل » في امستردام (*) ، وهذا يعني أن الفن قد يختار موضوعات عادية ، ولكن الفنان يضفي عليها أبعادا لم تألفها ، ومثال ذلك لوحة « المتسول » التي رسمها برتو لومارس موريلو Murillo (١٦١٧ ـ ١٦٨٢) ، (وهو رسام اسباني ، تتجلى في لوحاته بهجة النور Light وعمق التصوف ومن أشهر لوحاته ، « المتسول » ،« وآكل البطيخ ») (٧١) ، فالموضوع قد يدخل في عداد الطبيعة العادية ـ نقصد موضوع لوحة « المتسول » ـ حين ننظر للوحة من الخارج ، حيث نجد الام تربت على الصبي في حنان ، بينما هو يمضغ بطمأنينة كسرة خبز ، فرغم الفقر ، واللا مبالاة الكاملة ، نشعر بشعور صوفي عميق بالحياة ، ونلاحظ أن هذه اللوحات حجمها صغير ، بمعنى أنها لا تحكي الطبيعة حتى في الحجم ، رغم أنها تصور الحياة الشعبية (٧٢) ٠ والحقيقة ان احتفاء هيجل بالرسم الهولندي فيه رد على الرأي الذي يزعم أن الفن لابد أن يصور المضمون الأسمى والأرفع ، ويبتعد عن العادي والشعبي ، بحجة أن الفن الكبير هو الذي يقدم القيم الكبيرة الرفيعة ، لأنه لايمكن للفن أن يقتصر على تصوير الموضوعات النبيلة فحسب مثل صور الرسل والقديسين ، وانما لابد أن يستوعب مختلف جوانب الحياة التي تعبر

(*) هارمنسزون فان ريجنه المعروف باسم « رمبرانت » ، من اعظم رسامي هولندا ، اهتم بدراسة الظل والضوء في لوحاته ٠ لمزيد من التفصيل حوله وحول الفنانين التشكيليين الذين يذكرهم هيجل ، انظر :

Peter & Lind Murray : A Dictionary
of Art and Artists, Penguin Books, 6972, p. 353.

(٧١) Hegel : Op. cit., p. 168-169.

(٧٢) Ibid : p. 173.

عن الروح . ويرفض هيجل أيضا أن يصور الفنان أى موضوع طبيعى ثم يضفي عليه دلالة مفترضة من عنده (*) فالفنان حين يختار موضوعا من موضوعات الطبيعة ، فهو لايختاره كما هو بذاته ، وانما من خلال المضمون الروحى الذى يعبر عنه ، بحيث تعتبر الأشكال الطبيعية رمزية بالمعنى العام للكلمة ، بمعنى أنها ليست قيمة مباشرة فى ذاتها ، وانما فى كونها تعبيرات عن العالم الداخلى ، عالم الروح . وهذا ما يضفى طابعا مثاليا على واقعها خارج الفن ، وبذلك تختلف عن الطبيعى الذى لايشتمل على شيء ما روحى (٧٣) .

وهذا يعنى ـ من جهة نظر هيجل ـ أن الوجه الجميل والمتناظم الشكل قد يكون باردا وعديم التعبير عن الدلالة الروحية ، بينما وجه آخر قبيح ومبتذل وعادى يعطينا تعبيرات روحية عميقة عن الانسان ، ولذلك فان تماثيل فيدياس (**) ، لاتحاول أن تقدم صورة متأنقة وظريفة للانسان ، وانما تحاول ان تقدم الحياة المتغلغلة التى تحركه .

ولذلك فان الفرق بين التصوير المثالى وبين رسم الأشخاص يكمن فى أن المضمون المثالى يظهر فى التصوير المثالى من خلال تكثيف التعبير فى الوجه (٧٤) وهذا يعنى أن الاختيار والجمع والبحث لا تكفى وحدها ، لكى ينتج الفنان عملا فنيا ، بل على الفنان أن يتصرف كخالق ، أى كمبدع ، ويكون لديه معرفة عميقة بالأشكال المطابقة ، ولذلك فهو يخلق أعماله الفنية معتمدا على حساسيته فى ادراك المدلول الذى يحركه ، وأن يجد له التمثيل العينى الموافق له .

(ب) تعين وتحقق المثال : (The Determinacy of the Ideal)

تناولت فيما سبق المثال كمفهوم ، ولكن اذا كان الجمال الفنى تعبيرا عن المثال كفكرة ، فان هذا يقتضى ان نوضح تعينات أو تحققات

(★) يتفق هذا الرأى مع فلسفة هيدجر فى الجمال والفن حيث يرى أن الفنان يترك الأشياء تفصح عن نفسها من خلال عمله الفنى ، ولا يسقط عليها دلالته المتعسفة .

Ibid : p. 172.

(★★) فيدياس phidizs : أشهر نحات اغريقى . كلفه بيريكليس بتزيين البارثينون ، ومن أشهر اعماله : جوبيتر الأوليبى ، واثينا . توفى حوالى ٤٢١ ق.م .

(٧٤) انظر : Ibid : p. 173.

المثال في الواقع ، أي نجيب عن التساؤل القائل : كيف يستطيع الوجود المتناهي (الواقع الخارجي) ان يعبر عن اللامتناهي (المثال للجمال) من خلال العمل الفني ؟ ويمكن أن نجيب على هذا التساؤل من خلال تحليل ثلاث نقاط لدى هيجل ، وهي :

١ ـ تعين المثال كما هو Ideal Determinacy es Such

٢ ـ هذا التعين الذي يعبر عن نمو المثال خلال خصوصية الأشكال ، خلال الفروق ذاتها التي تمتص ، وهذه العملية التي يطلق عليها هيجل مصطلح الأداء أو العمل أو الحدث Action ، ويقصد هيجل بهذا المصطلح سلسلة الأحداث التي تشكل العمل الفني ٠

٣ ـ التعين الخارجي للمثال (The External Determinacy of tne Ideal) (٧٥)

١ ـ تعين المثال كما هو :

اذا كان هيجل يرى ان الالهي يشكل المركز الذي تصطف حوله تمثـــلات الفن (٧٦) Representation فانه يرى أن الالهي Divine لايوجد بالنسبة للفكر الا كوحدة وككلية ، (The Divine Unity and Universality) أي هو كيان مجرد من الشكل ، وهو بالتالي لايقع تحت عمل الخيـــال الفني الذي يقوم بالتشكيل والتشخيص ، ولذلك حظر الدين اليهودي والاسلامي أن يصنعوا لله صـــورة تجعله في متناول الادراك الحسي (٧٧) ، ولذلك تتضاءل مكانة الفن التشكيلي ، ويستحوذ الشعر على مكانة أكبر ، لأنه يستطيع في ســـعيه نحو الله ان يشـــيد بعظمته وقدرته ٠

لكن ماذا يقصد هيجـــل بأن الله المركز الذي تدور حوله تمثلات الفن ، هل يقصد ان الفن تعبير عن الالهي ؟ ، وكيف يمكن للفن أن يتناول

---

(٧٥) Hegel : Aesthetics, p. 175.

(٧٦) Ibid : p. 175.

(٧٧) لمزيد من التفاصيل حول موقف الاسلام من فن التصوير يمكن الرجوع الى د٠ عفيف بهنسي (جمالية الفن العربي) عالم المعرفة الكويت ١٩٧٩ ، ص ١٩ ـ ٢٠ ، أما عن موقف الاسلام من الشعر فيمكن الرجوع الى كتاب د٠ سامي مكي العاني : الاسلام والشعر عالم المعرفة الكويت ، ١٩٨٣ ٠

الالهى ، وهو ليس ضمن موضوعات الفن القابلة لامكانية التمثيل الحسى هل لأن الالهى هو موضوع المعرفة المجردة فقط ؟ يمكن الاجابة عن ذلك من خلال تحديد ما يقصده هيجل بالله ، أو الالهى ، فالله عند هيجل ليس متعاليا عن الوجود والانسان ، وانما محايد له ، أى أنه يقول بفكرة وحدة الوجـود Pantheism (*) ولذلك فهو يرى أن الروح المتجسد فى الواقع الفعلى يعبر عن الالهى ، اذن يمكن أن يتناول الواقع الحسى بوصفه تعبيرا عن الالهى بعد حذف الطابع العرضى والآنى منه ، وابراز الطابع الروحى فيه الذى يعبر عن الالهى •

ولذلك بفضل مفهوم وحدة الوجود ، الذى يوحد بين الله والوجود ، نجـده يرى فى الطبيعة والوجود ـ بشكل عام ـ تعينـا جوهريا للالهى ، ولذلك يغدو ـ الالهى ـ فى متناول الحدس ويصلح للتمثيل المشخص ، وبذلك يبدأ الملكوت الحقيقى للفن المثالى الذى يصور الجوهر الالهى ـ الذى هو فى الحقيقة وحدة وكلية ـ فى الأقسام الموجودة فى الوجود ، أى الكثرة الموجودة فى الوجود تعبر عن الوحدة والكلية الالهية ، وهذا يعنى أن الالهى ـ من خـلال تعينـه فى الواقـع الخارجى ـ حاضر فى كل ما يقدمه الانسان وما يحسه ، وعلى هذا يصبح البشر الذين يتحركون بروح الله مثل الرسل والقديسين ـ فى الفن المسيحى ـ موضوعات للفن المثالى ، ويرى هيجل ـ طبقا لهذا ـ ان الحياة الانسانيـة ـ بوصـفها

(★) وهو المذهب القائل بأن الله والطبيعة شىء واحد ، وبأن الكون المادى والانسان ليسا الا مظاهر للذات الالهية . ومن أبرز القائلين بهذا هو اسبينوزا • ومن أبرز الدراسات التى قامت بتحليل معنى وحدة الوجود عند هيجل الدراسة التى كتبهـا Robert C. Whittem . فى دورية Studies in Hegel تحت عنوان : هيجل بوصفه متوحدا ، أى القائل بوحدة الوجود « Hegel as Panentheist » صفحـات ١٢٤ حتى ١٦٤ من الدورية المشار اليها سابقا .
(Tulane Studies in Philosophy, Vol. IX, Tulane Uni., 1960).

وقد استند Whittlemore فى هذا ، الى كتابات هيجل اللاهوتية الأولى ، والى محاضراته فى فلسفة الدين ، فلقد قام هيجل بنقد التصورات التى كانت سابقة عن الله ، والمسيحى لله ، يقوم على أساس علاقة السيد بالعبد التى سبق أن اشرت اليها فى الفصل الأول من البحث ، وحاول هيجل أن يربط بين فكرة الله ، وفكرة المطلق لديه ، وحاول أن يفسر الالوهية على ضوء فلسفته الميتافيزيقية . فبين أن التفسـير اليهودى فبين أن الانسان هو المطلق المتعين . بمعنى أن الانسان المتناهى يبحث عن ذاته فى المطلق الالهى اللامتناهى ، وهكذا فان هيجل « يتفق مع اسبينوزا على أن الوجود او الجوهر ، ينتمى الى المطلق وحده ، وكل شىء آخر تعين لا جوهرى للحقيقة الالهية الواحدة : وما العـالم المتناهى الا ظل للكل الروحى » انظر ايضـا : جيمس كولينز : الله فى الفلسفة الحديثة ترجمة فؤاد كامل • مكتبة غريب القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧ •

تعبيرا عن الالهى ـ تشـــكل المادة الحيـــة للفن ، والمثـــال هو تعبيرها وتمثيلها (٧٨) • والرسم والنحت ـ بوجه خاص ـ هما اللذان قد أفلحا فى تميثل وجوه مختلفة للالهى ، مسترشدين بالفكرة السابقة ، مع التركيز على ابراز الطابع الروحى الكلى فى الموضوع ، بمعنى أن الفنان ـ فى هذه الفنون ـ يصور الوجود الحقيقى فى ذاته ، بصفته منتسبا الى ذاته ، وليس فى علاقاته بالظروف الخارجية ، أى أن الفنان وهو يصور القديسين فى متاعبهم وآلامهم ، يحافظ على جلالهم الدائم (٧٩) • ولذلك يبدو ما هو خاص فى العمل الفنى قد تحرر من تأثير العرضى ، ويتم تمثيل الخصوصية العينية فى توافق مع حقيقتها الباطنية ، وكل هذا يستند الى ان الجانب النبيل والمتميز للنفس الانسانية هو الجوهر الروحى الأخلاقى (الالهى الحقيقى) ، والانسان لايلبى حاجاته الباطنية الا حين يعزو الى هذا الجوهر نشاطه الحى ، وقوة ارادته واهتماماته (٨٠) •

ويمكن أن نوضـــح بأنه اذا أراد الفن أن يعبر عن الالهى (الأزلى الثابت) ، من خلال الانسان (المتغير) ـ بوصفه تعبيرا عن الالهى طبقا لمفهوم هيجل عن الالهى والانسانى ـ الذى يعيش صراعات شتى وتناقضات مختلفة ، وهو أيضا فردى ، بينما الالهى كلى ، فلابد أن نبحث فى الحدث أو الأداء (العمـــــل) Action ، الذى يكشف عن الطابع المثـــالى للانسان ، وذلك من خلال ثلاث نقاط أساسية عند هيجل وهى :

١ ـ الحالة العامة للعالم التى تحتوى على شروط الفعـــل Action وطبيعته •

٢ ـ خصوصية الوضع Situation الفردى للانسان ، الذى يدخل تعينه على هذه الوحدة الجوهرية للانســــان فروقا وتوترا تكون حوافز للحدث •

٣ ـ ادراك الوضع عن طريق ذاتية الانسان ، ورد الفعل الذى ينتهى به الصراع ، وتتلاشى الفروق (٨١) •

---

(٧٨) Hegel : Aesthetics.
(٧٩) Ibid : p. 176.
(٨٠) Ibid : p. 176.
(٨١) Ibid : p. 178-179.

١ ـ حالة العالم العامة : The General State of the World

والسؤال الذى يطرح نفسه ـ هنا ـ لماذا يطرح هيجل حالة العالم العامة ؟ وهو بصدد تحليل خصوصية الأشكال الفنية أو انحدث ؟ ، وما هى العلاقة التى تبرز له أن يبدأ من العالم لكى ينتهى الى السمات الخاصة التى تميز خصوصية الاشكال الفنية ؟

ويمكن الاجابة على ذلك ، من خلال تحليل هيجل نفسه للانسان ، فهو يرى أن ذاتية الانسان ـ التى تحمل فى داخلها التعين ـ تندفع الى العمل لكى تنجز وتحقق ما يعتمل فى داخلها ، ولذلك فهى بحاجة الى العالم المحيط بها الذى يقدم الحقل العام لمنجزاتها وتحقيقاتها . ولذلك فحين يتحدث هيجل عن حالة العالم ، فانه يقصد بها الكيفية العامة التى يمكن بها للكلى والجوهرى ـ الذى يبين تلاحـــم الواقعى والروحى فى وحدة واحدة ـ ان يصون ذاته ويبقى كما هو (٨٢) .

وهنا يتضح لنا ـ بالتحديد ـ لماذا أطلقنا عنوان البحث « الفن والحضارة » حين أردنا أن ندرس فلسفة هيجل الجمالية ، لأن الفن يرتبط بالحضارة على نحو جوهري عند هيجل ، فهو يرى أن الحديث عن المثال فى الفن أو الجمال ، يقتضى الحديث عن الانسان الذى لايتعين الا من خلال العالم المحيط به ، ولا يقصد هيجل بالعالم شكلا مجردا ، وانما يقصـــد الحالة المالية والقانون والحياة العائلية ، وكل هذه السمات هى ـ فى حقيقة الأمر ـ أشكال مختلفة لروح واحد ، أو مضمون واحد ، تجد فيها تحققات العالم (٨٣) أي ان المقصود بحالة العالم عند هيجـــل هى كيفية الوجود العام للواقع الروحى للانسان ، ولذلك فهو يدرسها من خلال وجهة نظر الانسان ، لأن الروابط الجوهرية المباشرة بين مختلف أوجه الواقع ، ترتبط ببعضها عن طريق الارادة التى تظهر فى المفاهيم الأخلاقيـــة ، والتصورات القانونية ، وهنا تظهر طبيعة الجدل الهيجلى الذى يربط بين الذات والموضوع فى وحدة واحدة ، فهيجل يدرس الانســـان عن طريق العالم ، ويدرس العالم أيضا عن طريق دراســـة للارادة الانسانيـــة وتحققاتهـــا .

---

(٨٢) Ibid : p. 179.

(٨٣) Ibid : p. 179.

والفنان حين يتناول العـالم ، فانه لايطـرح الحالة الكلية للعالم ، وانما يبحث عن الحالة الخاصة التى تضفى على العـالم الطابع المثالى ، وبالتالى تظهر لنا المثال فى الفن ٠ وهيجل حين يدرس حالة العالم العامة ، فانه يبغى من وراء ذلك ، ان يبين كيف يمكن أن تتوافق الحالة العامة للعالم مع فردية المثال ٠

ويتحدث هيجل عن حالة العامة من خـلال حديثه عن ثلاث نقاط رئيسية هى :

(أ) الاستقلال الفردى والعصر البطولى
Individual Independence & Heroic Age.

(ب) الطابع النثرى للأزمنة الحاضرة
Prosaic Stutes of Affairs in the Present.

(جـ) اعادة بناء الاستقلال الفردى
The Reconstitution of Individual Independence.

وستلاحظ فى تحليل هيجل لحالة العالم العامة من خلال هذه السمات الثلاث ، انه لا يتحدث بشكل مجرد ، وانما يذكر دائما الأعمال الفنية التى تجسد ما يقوله ، لأنه كما سبق أن أشرت لا يفصل الفن أو المثال عن تحققاته ، ولذلك فهو حين يرى أن المثال وحدة فى ذاتها ، فهو لا يقصد أن المثال وحدة شكلية فحسب ، وانما وحدة محايثة للمضمون ذاته ٠ وهو حين ينظر الى تعين المثال من منظور الاستقلال ، فهو يقصد أن حالة العالم ــ التى تتوافق مع فردية المثال فى العمل الفنى ــ تتبدى فى مظهر الاستقلال، حتى يمكن أن تأخذ شكل المثال (٨٤) ٠

لكن ما هو المقصود من كلمة الاستقلال عند هيجل ؟ ، هناك معنى عام للاستقلال وهو أن الله بوصفه جوهرا فى ذاته ، فانه يعد مستقلا ، بينما يكون الفردى الخاص العينى غير مستقل ، بينما يرى هيجـــل أن الاستقلال الحقيقى يكمن فى وحدة الفردى والكلى وتداخلهما ، اذ ــ عن طريق هذه الوحدة ــ يحظى الكلى (العام) بوجود عينى ويتفرد ، وتجد ذاتية الفردى (الخاص) فى الكلى (العام) أساسا متينا ومضمونا حقيقيا لواقعها ٠ وأول نمط لتوضيح علاقة الهوية بين العام والخاص هو نمط

---

(٨٤) انظر :

الفكر ، ولكن الجانب العام من الفكر لاينتمي الى الفن الذى ينشد من جهته الجمـال (٨٥) ٠ واذا كان هيجل يستعرض الحالة العـامة للعالم ، فانه لايستعرض الحالة الراهنة فحسب ، وانما يستعرض ـ أيضا ـ العصر القديم الذى يطلق عليه اسـم « العصر البطولى The Heroic Age ليدرس الحالة الراهنة التى وصل اليها الانسان ، ولكى يقارن بين العصر البطولى والعصر الحديث المعاصر لهيجل ، والحقيقة ان هيجل يحرص دائما على اضفاء البعد التاريخى والجدلى وهو بصدد دراسة أى موضوع ، وهو حين يقارن بين العصر البطولى والعصر الحديث ، فانه يناقش العـلاقة الضمنية بين الفن والحضارة ، لأن الحالة العامة للعالم ، يقصد بهـا هيجل ، العلاقة المتبادلة بين الفن وأوجه الحضارة المختلفة التى تتمثل فى قوانين الدولة ومؤسساتها المختلفة ، وتأثير هذه الأبعاد الحضـارية فى ارادة الانسان وتحديد مدى استقلاله ٠ أى أن هيجل يستعرض تاريـخ البشر من استقلال الفرد فى العصر البطولى ، الى استقلال الدولة ونثرية الحياة الحديثة ، لكى يستعرض الحالة العامة للعالم ، ولكى يؤكد ان العالم المتعين الذى تظهر سـماته فى التعليم والعلوم والشعور الدينى اعادة بناء الاستقلال الفردى هى الأسـاس الذى يعتمد عليه الفن فى تصوير المثال ٠ فالمعروف أن التناقض الرئيسى بين الدولة والفرد ، الذى سبق الاشارة اليه فى الفصل الأول من البحث ، يواجهنا ـ هنا ـ بصورة أخرى (*) ، ولذلك لا يمكن دراسة الفن والجمال لديه بمعزل عن فلسفته فى الحضارة والتاريخ والاغتراب ، ولذلك اذ تساءلنا : لماذا يحرص هيجل على دراسة مدى استقلالية الانسان ، من خلال الحالة العامة للعـالم ، أو الوضع السياسى بشكل عام ؟ فيمكن الاجابة على ذلك ، بأن هيجل يربط بين الفن والحرية . فاستقلالية الانسان الفردى تحدد حريته ، ومن ثم قدرته على خلق المثال / الجمال فى الفن ، ولذلك فحين يتحدث هيجل عن الحالة العامة للعالم ، فانه يطرح شكلين مختلفين للدولة ، على أساس موقف الفرد من كل منهما ، وهو يربط هذا بالفن والمثال . بمعنى اذا كانت شروط التمثيل الفنى تقتضى أن نعبر عما هو أخلاقى وعادل بشـكل كلى (فى الدولة) فى شكل فردى (العمل الفنى) ، والفن يعبر عن الكلى والجوهرى من خلال حياة فردية واقعية ، ولذلك فان حـالة العالم العامة الكليـة (الدولة) التى تعنى التنظيم السياسى المستقر تنعكس على الفرد ، فنجد

---

(٨٥) Ibid : p. 180.

(*) ان الحالة العامة للعالم وعلاقة الارادة بالدولة والأخلاق عند هيجل ، هى موضوع كتاب فلسفة الحق أيضا ، حيث ناقش العلاقة بين النية والسلوك وبين الوعى والارادة ٠

في حياته محاطة بالأمان ، فالدولة تحمي الملكية ، وهو لايملك شـيئا خاصا به سوى آرائه وأفكاره الشخصية ، ولكن في الدولة التي ينعدم فيها التنظيم السياسي ، يرتكز أمان الحياة والحفاظ على الملكية على قوة كل فرد وشجاعته ، فيكون ملزما بالسهر على وجوده الخاص ، وعلى حماية ما يخصه ، وهذا ما يطلق هيجل عليه اسم العصر البطولي (٨٦) ٠

والفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث هو كالفرق بين الأخلاق اليونانية والأخلاق الرومانية (أو الفرق بين الفضيلة اليونانيـــة (*) والفضيلة الرومانية ، على أساس أن الفضيلة اليونانية في العصر البطولي كانت هي أساس الأفعال وعلتها) ، ولقد كان للرومان مؤسساتهم الشرعية المستقرة ، ولذلك تنمحي الشخصية أمام الدولة التي تمثل الغاية الكونية ، وهذا يعني ان الفضيلة الرومانية Virtus تريد ألا يكون المرء رومانيا الا بصورة مجردة Abstract ولذا نجد أن الفضيلة اليونانية كانت تتميز بالوحدة المباشرة بين الجوهري وبين فردية الميـــول والنـــوازع والارادة ، بحيث تحمل الفردية في داخلها قانون ذاتها ، دون أن تخضع لحاكمية خارجية ، ولذلك نجد أن الأبطال الاغريق – هم أنفسهم – مؤسسو الدولة ٠ أي أن القانون والنظام ينبع منهم ، وتتبدى للعيان بوصفها من ابداعهم الفردي (٨٧) ٠

ويذكر هيجـــل تبجيل القدامى لهيراكليس (**) Herekles بوصفه ممثلا للأخلاق البطولية للأزمنة القديمة ، ويذكر أيضا هوميروس Hemaros ٠٠ وأبطاله ، صـــحيح انه كان لهم قائد مشترك ، لكن مايربط بينهم ليس هو القانون الجامد الثابت الذي يفرض عليهم الطاعة فرضا ، كما هو الحال عند الرومان والأزمنة الحديثـة ، بل هم يتبعون قائدهم من تلقاء أنفسهم ، وبقرارهم الحر ، وهذا ما نجـده لدى أبطال الشعر العربي القديم ، فالاستقلال لم يكن وقفـــا على اليونان وحدهم ، وانما نجده لدى العرب ، حيث كان الفرد الحر يتمتع باستقلال تـــام ،

---

(٨٦) Ibid : p. 182.

(*) كلمة الفضيلة اليونانية ذكرها هيجل باليونانية Hagal ص ١٨٥ ٠

(٨٧) Ibid : p. 184-185.

(**) تروي الأساطير ان هيراكليس او هرقل هو الطفل الذي أرضعته الربة هيرا منحته الخلود ، والكلمة تعني مجد هيرا ٠ انظر اساطير اغريقيـة د٠ عبد المعطي شعراوي ، ص ٣٦٩ – ٣٩٠ ٠

ولذلك فهو يذكر بجانب أبطال هوميروس · أبطال الشاهنامة (*) ، الذين يتمتعون باستقلال تام (٨٨) ·

هذا يعنى أن هيجل يرى أن أهم ما يميز الفردية فى العصر البطولى هو استقلال الفرد وحريته ومسئوليته عن جميع أفعاله ، وهذا الفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث يرجع الى الفرق بين حضارتين وثقافتين . تنتمى كل منهما الى تكوين اجتماعى واقتصادى مختلف عن الآخر · والذات فى العصر البطولى ، وهى حدة كلية ، لاتفصل الارادة عن الفعل ، ولا تقبل انفصالا عن نتائج أفعالها وعواقبها ، حتى الذى لم تكن واعية به ، فأوديب Oidipous مثلا — يلتقى وهو فى طريقه الى العراف برجل يقتله بعد شجار معه ، ولم يكن يعلم أنه أبوه ، ومع ذلك يقبل أوديب بكامل ارادته مسئوليته عن الخطأ الذى ارتكبه دون قصد · فيعاقب نفسه بنفسه ، على قتله أباه وزواجه بأمه . وهذا يعنى ان الشخص البطولى يرفض تجزئة الخطأ أو تقسيمه ، ولايريد أن يعلم شيئا عن التعارض الممكن — الموجود فى الأزمنة الحديثة ويكون مبررا للسلوك — بين النية الذاتية والفعل الموضوعى ، بينما نلاحظ فى العصر الحديث ، أن كل انسان يرد الى نفسه أو الى الآخرين الأفعال التى تمت ويكون الفرد واعيا بها وواعيا — أيضا — بالظروف التى يقوم فيها فعله ، ويتبرأ من أي جزء مما فعله ، لم يكن يعلم به ، وبالتالى لايسند الى نفسه الا ما كان على معرفة به ، وما تممه بكامل قصده استنادا الى هذه المعرفة ، وهذا يبين لنا كيف يتملص الانسان الحديث من تبعات الخطأ الذى ارتكبه (٨٩) ·

واختلاف مسئولية الانسان فى العصرين ، ورؤيته لهذه المسئولية ترجع الى رؤية الانسان الأخلاقية ، فالانسان فى العصر الحديث يحكم على سلوكه على هذا النحو السابق نتيجة لتفسيره للسلوك الأخلاقى بأنه العلم الذاتى بالظروف ، بالفكرة المتكونة لدى الانسان عن الخير ونية تحقيقها فى أفعاله · أما فى العصر البطولى ، فان الفرد البطولى لاينفصل بين ذاته

(*) الشاهنامة : هى ملحمة فارسية للشاعر الفارسى « الفردوسى » (أبو الكريم منصور) وهو من أكبر شعراء القرن الخامس الهجرى ، وقد كتبها سنة ١٠١٠ م ، ٤٠٠ هـ . ويحاول بها احياء الروح الفارسية عن طريق سرد أخبارهم وأساطيرهم منذ بدء التاريخ . وعدد أبياتها يتجاوز الخمسين الف بيتا من الشعر ·

انظر : د· يحيى الخشاب : الشاهنامة للفردوسى : مجلة تراث الانسانية المجلد الرابع العدد السابع ، ص ٥٠٩ — ٥٢٠ ·

(٨٨) Hegel : Aesthetics, p. 186.

(٨٩) Ibid : p. 187.

وبين الكل الأخلاقى ــ الذى هو جزء منه ــ بل يعتبر نفسه أنه يؤلف وهذا الكل وحدة جوهرية ، بينما الانسان فى العصر الحديث يفصل بين شخصه واهتماماته الفردية وبين الغايات التى ينشدها الكل ، فما يفعله الفرد ، يفعله كشخص ، ولايعد نفسه مسئولا الا عن أفعاله ، وليس عن أفعال الكل الجوهرى الذى هو جزء منه (٩٠) • ومن هنا حدث الفصل بين الأسرة والفرد ، وبين الفرد والدولة ، بينما كان هذا الفصل غير موجود فى العصر البطولى حيث كان يقوم الأبناء بالتكفير عن أخطاء الآباء ، وكان جيل بكامله يكفر عن جريمة فرد واحد ، وكانت الجرائم والأخطاء ضمن الميراث الذى يورث للأبناء ، وتبدو لنا هذه الادانة غير معقولة أو مقبولة فى عصرنا الراهن • ولكنها كانت مقبولة ، لأن الفرد لم يكن منعزلا ، وانما كان عضوا فى أسرة أو قبيلة وكان سلوك الأسرة ينطبع على كل فرد من أفرادها ، ولذلك كانت تحيا الأسرة فى الفرد ، ويحيا الفرد فى الأسرة ، وكانت الفردية تتوحد مع الكل الجوهرى الروحى (٩١) • واذا تأملنا حالة الانسان فى العصر البطولى ، وتعبيره عن الجوهرى والكلى ، يمكن أن نفسر لجوء الفن الى اقتباس أشكاله المثالية من العصر البطولى أو الماضى البعيد ، لأنه يجد أن الأبطال يعبرون عن الكلى ، بينما انسان العصر الحديث غارق فى همومه الجزئية • ولهذا نلاحظ أن كثيرا من الأعمال الفنية مقتبسة من بعض الأساطير اليونانية والرومانية (*) ولكن هذا لايعنى أن الفنان ينقل الماضى كما هو ، فالماضى لايعنيه فى ذاته ، وانما يعنيه الحاضر ، فالفنان حين يختار الماضى أو العصر البطولى أو الأسطورى ، يريد أن يضفى جوا من العمومية حول الموضوعات التى يتناولها ، وحتى لايقع فى الجزئى والعرضى الموجود فى العصر الحاضر ، الذى يعرفه الناس تمام المعرفة ، وبالتالى يستطيع فى الموضوعات التاريخية ان يدخل تعديلات تبدو طبيعية ، ولذلك فالفنان الذى يتحدث عن موضوعات تاريخية أو أسطورية يجد نفسه أقل تمسكا بالجزئى والعرضى ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل وليم شكسبير يستمد كثيرا من موضوعاته من أخبار أو قصص قديمة تتحدث عن دولة لم تعرف الاستقرار المنظم ، ولذلك يظهر فيها تأثير قوى الفرد الحية على تصوراته وانجازاته (٩٢) •

---

(٩٠) Ibid : p. 187.

(٩١) Ibid : p. 188.

(*) ومثال ذلك ، بيجماليون لبرنارد شو ، وكاليجولا لالبير كامى ، وشهرزاد ، لتوفيق الحكيم ، فاوست لجوته ، وأعمال نجيب محفوظ الأولى التى تستلهم الحضارة المصرية القديمة •

(٩٢) Ibid : p. 190.

ويرى هيجل أن الفرق بين استقلال شخصيات شكسبير واستقلال شخصيات العصر البطولى ، يرجع الى أن استقلال أغلب أبطال المسرحيات التاريخية لشكسبير يرتكز الى ثقة شكلية صرفة بالنفس ، بينما استقلال الشخصيات البطولية يرجع الى المضمون الذى أخذت هذه الشخصيات على عاتقها مهمة تحقيقه · ولذلك فان الأعمال الفنية التى لا تحاول استلهام الشخصية البطولية واستقلالها ، تبقى باهتة ، ويضرب مثالا على ذلك بالأعمال الفنية التى تستلهم حالة الحب العذرى الريفى · « التروبادور » (*) ويرى ان الحب العذرى الريفى ليس أنسب تربة لتحقيق المثال فى الفن ، لان الانفصال بين الشرعى والضرورى والفرديه غير موجود ، ولان الأوضاع العذرية مهما كانت بسيطة وبدائية لا تثير الاهتمام ، لانه لا توجد لديها أية امكانية لولادة دوافع للشخصية البطوليه وتطورها ، ولهذا يسخر هيجل من الغزليات العذرية الريفية ، ويرى أنها تعبيرات متكلفة ومصطنعة ، وحين قدم جوته رواية شعرية بعنوان هرمان ودورثى Herman & Dorothee (التى كتبها جوتة سنة ١٧٩٧) (٩٣) ، فانه لم يقتصر على عرض الحب العذرى بينهما ، وانما صور المناخ العام الذى كانت تصطرع فيه المصالح الكبرى للثورة الفرنسية ١٧٨٩ ، واستطاع بذلك أن يتجاوز الطابع الضيق والمحدود للحب العذرى ويربطه بين أعظم أحداث العالم وأوسعها نطاقا ·

والحقيقة أن هيجل لا يفرض مجالا معينا أو موضوعات معينة على الفنان ، ولكنه يحاول هنا أن يفسر اختيار الفنانين لبعض الموضوعات ، فمثلا هو يشرح لماذا يختار الفنان — أحيانا — وسط الأمراء لتقديم شخصياته ؟، لانه — من وجهة نظر هيجل — يريد أن يظهر — بعمله هذا — حرية الارادة ، والتى لا تملك أن تحقق نفسها الا فى تمثيل أوساط الأمراء، فهذا الاختيار ليس نابعا من دافع ارستقراطى لدى الفنان ، وانما لأن الأشخاص الذين ينتمون الى الطبقات الأخرى ، فان الحرية لا تظهر لديهم ، لأن حياتهم مرتبطة بالحدود الضيقة المتاحة لهم ، ولذلك يظهرون بمظهر المضطهد المظلوم ، وأهواؤهم ومصالحهم تصطدم بضغط الظروف الخارجية التى تتمثل فى قوة النظام العام للحكم وقوة القوانين ، وهذا

(*) نوع من الحب العاطفى الذى يمتلىء بالشاعرية Idyllic ، ظهر فى اواخر القرن الحادى عشر الميلادى ، ويقصد به الحب الذى تبدو فيه اخلاق الفروسية ، انظر المجلد الحادى عشر ١٩٨٠ ، ص ١٠١ وما بعدها ·
د· محمد اسماعيل الموافى : الطريا دورو الحب الرفيع ، مجلة عالم الفكر اللاتينية ·
(٩٣) Hegel : Aesthetics, p. 191.

التحدد بالظروف الخارجية يتنافى مع أى استقلال ، ولذلك لم يصورهم الفنانون فى أعمالهم الجادة انما استخدموا الأمراء ، واستخدموا شخصيات الطبقات الاخر فى المسرحيات الهزلية الخفيفة ، وفى الملهاة (الكوميديا)، لانه يمكن للافراد فى اطار الكوميديا ان يمنحوا انفسهم استقلالا فى الاراء هذا الاستقلال الذى هم محرومون منه فى الحياة الواقعيه ، ولذلك ينتهى ويتلاشى بمجرد أن ينتهى الوضع الكوميدى (الهزلى) (٩٤) ، ولهذا فحين يكتب شيلر مسرحية خطيبة مسينا (*) ، فانه يصور الشخصية الرئيسية فى العمل الفنى مستقلة ، ويظهر هذا واضحا حين يهتف دون سيزار (لاحظ أنه أمير) قائلا لا قاضى فوقى ، بمعنى أنه لا يخضع لأية ضرورة خارجية تحد من استقلاله وحريته . ويرى هيجل أن شكسبير يخرج عن هذه القاعدة ، لأن الأشخاص الشكسبيريين لا ينتمون جميعهم الى أوساط الأمراء ، ولكن نلاحظ أنه يستخدم التاريخ وعصر الحروب الأهلية الذى تتزعزع فيه الأسس التى عليها يقوم النظام ، وتتراخى فيه الروابط التى تشكلها القوانين ، وهذا ما يضفى على هؤلاء الأشخاص درجة من الاستقلال (٩٥).

واذا كان هيجل قد بين امكانيات العصر البطولى فى الخلق المثالى فى الفن ، فانه يحاول أن يبين أيضا امكانات العالم المعاصر له ، وهو — بالطبع — ينظر لحالة العالم المعاصر له من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية ، وهو يرى أن امكانياته فى الخلق الفنى محدودة للغاية ، لان الاستقلال الفردى أصبح مجاله محدودا فى العالم العاصر ، ولذلك فان المثال فى الأزمنة الحديثة يفتقر الى المضمون العميق ، لأن المضمون المثال يتحدد بالشروط الثابتة القائمة أصلا ، بحيث يتركز الاهتمام على الكيفية التى يظهر بها المضمون لدى الأفراد فى ذاتيتهم الباطنية ، وفى أخلاقهم ، وهذا يعنى — صراحة — أن هيجل يرى حالة العالم الحاضرة (وهى كما سبق أن وضحت تعنى الشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع ، وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية وشرعية وأخلاقية) هى التى تحدد المضمون الذى يتحرك الأفراد من خلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضا ، أى هو الذى يحدد سلوكهم الأخلاقى وبالتالى فان المثال فى الفن الذى يلتزم بالتعبير عن

---

(٩٤) Ibid : p. 192.

(*) هى مسرحية تاريخية كتبها شيلر سنة ١٨٠٣ . (Braut Von Messina)

(٩٥) Ibid : p. 192.

الحالة الراهنة للازمنة لحديثة، ينعكس فيه هذا المضمون الضيق والمحدود انعبير عن استقلال الأفـراد (*) ولذلك لا يمكن للفنـان الذى يتناول موضوعا من الأزمنة الحديثة أن يضفى عليه طابعا من المثالية على القضاة أو الملوك ، لانهم - فى الأزمنة الحديثة - لا يمثلون الذروة العينية لكن كما كان أبطال العصر الاسطورى ، لانهم مجرد مراكز مجردة لمؤسسات وطيدة الدعائم محمية بالقوانين والدساتير ، ولم يعد للملك سلطاته فى السلم والحرب والقانون ، لان كل هذا أصبح مشروطا بالوضع السياسى العام وبالعلاقات مع البلدان الأجنبية ، وبالقانون السياسى (٩٦) ولذلك فان الذات فى الأزمنة الحديثة لا تصور المثال ، لانه حتى لو صورهـا الفنان بأنها -أحياناً - تتصرف بعفوية وتلقائية ، فانه يعى أن هذه الذات تبقى - مهما فعلت - جزءا من نظام اجتماعى وطيد ، وهى مجرد عضو من اعضائه ، ولها امكانيات محدودة للغاية . ولذلك لا يتصرف الانسان فى العصر الحديث كما كان الانسان فى العصر البطولى بدافع من مصلحة الجماعة والغاية الكلية لها ، وانما يتصرف وفق مصلحته الذاتية الخاصة. ورغم أن هذه الذات تظهر طبيعتها اللا متناهيـة فى القانون والشرائـع والأخلاق ، فان القانون كما هو متجسد فى لفرد يبقى محدودا بمحدودية الفرد نفسه ، بينما كان يشكل الفرد فى العصر البطولى تجسيدا كليـا

(*) تعتبر هذه النقطة هى الأساس الذى بنى عليه - فيما بعد - علم الجمال والنقد الماركسى تحليلاته فى الفن ، حين ربط بين وظيفة الفن ، وبين الواقع الاجتمـاعى ، الذى يشكل - من وجهة نظرهم - التعبير الأيديولوجى والطبقى للفن ، وقد بين لوكاتش فى دراساته الجمالية والنقدية ، مدى استفادته من المفاهيم الهيجيلية ، حيث اتخذ من الفردية كما قدمها هيجل ، أساسا لنظرية الرواية ، وتحدث عن أنواع البطل فى العصر الحديث ، فى مقابل البطل فى العصر البطولى والحديث ، ثم اتخذ من الفردية مرتكزا فكريا للتفرقة بين الأجناس الادبية ، على أساس أن الملحمة تعبر عن البطل فى العصر البطولى ، ر عن الوحدة مع الكل الاجتماعى ، بينما الرواية (او النثر) تعبر عن التناقض ، بين الذاتين الفردية - والوجود الاجتماعى ككل ، على نحو ما عرض هيجل فى تحليله .

ويعتبر هذا الجزء - فى رأى كثير من الباحثين والنقاد - من افضل انجازات هيجل للنظرية الجمالية وفلسفة الفن ، لانه يطرح فيه الأساس الفلسفى للكثير من القضايا التى ترتكز اليها النقد المعاصر مثل :

- الواقع الاجتماعى ودوره فى تشكيل المثال الفنى
- انواع البطل فى العصر الحديث .
- سمات الفردية فى العصر البطولى .

(٩٦) Hegel : Aethetics. p. 193.

للقانون والأخلاق (٩٧) . ولذلك يصبح الفن ضرورة معبرة عن الحاجة الى اعادة بناء الاستقلال الفردى ، لكى يستعيد الانسان حريته الفردية واستقلاله الحى ، والواقع أن هذا ما جعل شيلر وجوته يحاولان أن يستعيدا — في أعمالهما — الاستقلال الفردى الضائع وسط التعقيدات المسبقة للحياة الحديثة .

ويتساءل هيجل : كيف يرى شيلر اعادة بناء الاستقلال الفردى ؟

ويعتمد هيجل فى الاجابة على هذا التساؤل على أعمال شيلر المسرحية الأولى ، حيث يرى — شيلر — أن السبيل لتحقيق الاستقلال الفردى هو التمرد على المجتمع البورجوازى بالذات ، ويظهر هذا فى شخصيته (كارل مور) بطل مسرحية اللصوص (التى كتبها سنة ١٧٨٢) (*) وهو البطل الثائر على النظام القائم ، وعلى الرجال الذين يسيئون استغلال سلطانهم ، فيخرج عن شرعية القانون في سلوكه الاجرامى ، لكى يؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، وينصب نفسه مقوماً للقانون وينتقم لجميع المظالم (٩٨)

وتعليق هيجل على هذه المسرحية : انها محاولة فردية ، وعديمة الجدوى ، وتقود صاحبها الى الجريمة — كما حدث فى المسرحية — لأنه يحمل فى داخل ذاته الظلم والجور اللذين يريد الغاءهما (٩٩) . بينما استطاع شيلر فى مسرحيتى « مؤامرة فييسكى » (*) ، ودون كارلوس (**) أن

---

(٩٧) Ibid : p. 194.

(*) يصدر شيلر هذه المسرحية بعبارة من عبارات بقراط الطبيب : « مالا تشفيه الأدوية ، يشفيه الكى ، وما لا يشفيه الكى ، تشفيه النار ، » والمسرحية هى لوحة تصور نفساً عظيمة ذات مواهب من كل نوع ، لكنها ضلت بسبب حماستها غير المنضبطة وصحبة شريرة أفسدتا قلبه ، واستدرجتاه من رذيلة الى رذيلة ، حتى صار أخيرا على رأس عصابة من القتلة ومشعلي الحرائق ، وغاص فى أعماق اليأس ، وهذه الشخصية هى كارل مور وهى الشخصية التى يمكن ان يحبها المرء ويتفزع منها فى الوقت نفسه ، ومغزى المسرحية هى محاولة اصلاح المجتمع عن طريق تدمير المجتمع ، وتصحيح القانون عن طريق انتهاك القانون . انظر فريدريش شلر : اللصوص (١٧٨٢) ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨١ ، ص ١٢ .

(٩٨) Hegel : Op. cit., p. 195.

(٩٩) Ibid : p. 195.

(*) مسرحية كتبها شيلر ١٧٨٣ ، وفييسكى اسم اسرة ايطالية ، تآمر احد افرادها وهو يوحنا لويس فييسكى (١٥٢٢ — ١٥٧٤) ضد أندريا دوريا قائد اساطيل فرانسوا الأول ، ومن قصة مؤامرته ، استوحى شيلر فكرة مسرحيته .

(**) مسرحية دون كارلوس Don Carlos التى كتبها سنة ١٧٨٧ .

يجسد مثالا لشخصية أسمى وأرفع ، لأن لبطلى المسرحيتين فييسكى ودون كارلوس مضمونا جوهريا ، لأنه يجعلهما يكافحان فى سبيل تحرر وطنهما وفى سبيل حرية الايمان الدينى • ويلاحظ هيجل أن المأساة التى تحل بأبطال شيلر تتأتى نتيجة لقوة خارجية تحاربهم وتقهرهم ، وقد يكون ذلك نتيجة لتأثره بالدراما الاغريقية • أما كيف يرى جوته اعادة بناء الاستقلال الفردى فى أعماله ؟ ففى مسرحية لجوته عنوانها « جوتز فون برليشنجن » (***) ، يبين فيها جوته التناقض والتداخل بين فروسية الزمن البطولى للعصر الوسيط وبين الحياة الحديثة ، فالفارس – فى هذه المسرحية – يريد أن يعيش أخلاق الفرسان واستقلالهم ، ولكن النظام الموجود فى الحياة الحديثة يدفع الفارس الى الخطأ ويتسبب فى هلاكه • ويعلل هيجل السبب فى ذلك الى أن الفروسية كانت تتلاءم مع البنية الاقطاعية للعصر الوســيط ، ولكن العصر الحديث لا يســمح بوجود الاستقلال الفردى للفرسان ، واذا ما أصرت طبقة الفرسان على رفع المظالم واحقاق العدل ، فانها تضع نفسها موضع السخرية ، (١٠٠) على نحو ما نجده – الآن – فى حياتنا اليومية ، من سخرية الناس ممن يريد اصلاح ما حوله ، تحت عبارة « هل تريد اصلاح الكون » ، أصلح أحوالك أولا ، وهذا ما عبر عنه سير فانتس فى روايته الرائعة دون كيشوت •

خصوصية الوضع الفردى للانسان فى العصر الحديث :

بعد أن درس هيجل الحالة العامة للعالم كما سبق ، يتطرق الى دراسة خصوصية الوضع الفردى للانسان ، ويشير بذلك الى التعارض بين التصورات المختلفة للعالم وبين الأفعال التى تتم فى داخل هذا التعارض وهو ما يطلق عليه اسم الوضع The Situation ويمكن القول ان هذا الجزء الذى يتحدث فيه هيجل عن الوضع ، بالاضافة الى الجزء السابق عن حالة العالم العامة ، يمثلان الأساس الحضارى للمثال فى الفن عند هيجل ، لأن الوضع الذى يجد الفنان نفسه فيه يجبره على فهم طبيعة الصراعات الاجتماعية • لكى يعبر عن المثال على نحو أوضح وأعمق (١٠١) •

كتابتها سنة ١٧٧٣ وقد استوحاها جوته من قصة حياة أحد الفرسان الألمان الذين سمى المسرحية باسمه ، وكان يلقب باليد الحديدية وهو برليشنجن (١٤٨٠ – ١٥٦٠) •

(***) هذه المسرحية Götz von Berlichingen بها جوته ١٧٧١ ، وأعاد

(١٠٠) Ibid : p. 198.

(١٠١) Ibid : p. 198.

ان الفن حين يحاول أن يصور حالة العالم المثالية ، فهذا يعنى أنه يهتم بتمثيل الجوانب الكلية والجوهرية فى العالم ، وبالتالى فهو يتعارض مع الواقع الجزئى النثرى ، والفن حين يضفى على العالم طابعا مثاليا Idealisation ، فهذا يعنى أنه يخلصه من العرضى والجزئى ، ويحاول أن يصور الكلى ، هذا الكلى هو حالة الوجود الروحى ، وكما سبق أن بينت أن العالم الذى نعيش فيه هو ما يختص الفن بتمثيله على أساس أنه يمثل الالهى – وطبقا لمفهوم الالهى لدى هيجل – فان الالهى بوصفه وحدة كلية مجردة لا يدرسه الفن ، لأنه موضوع الفكر المجرد ، ولذلك ليس أمام الفن لتمثيل الالهى أو الجوهرى أو الكلى الا الفردى لأن ما يميز الفردية هو تعينها ، وهى تدين فى وجودها ومضمونهـــا الجوهرى الى الالهى (القوى السرمدية الناظمة للعالم) (١٠٢) . واذا كانت العرضـــية والاعتباطية هى ما تميز الفردية تتعارض مع الجوهرى والكلى اللتين هما السمة المميزة لما هو حقيقى فى ذاته ، فان هيجل حين يبحث عن التعبير الفنى للمضمون العينى للمثال فانه يميز – منذ البداية – بين الجوهر الكلى ، وبين الأفراد الذين يحققون أشكالا خصوصية لهذا الجوهر . ولذلك يتشأ استخدام هيجل لمصطلح الوضع Situation نتيجة لهذا التعارض الذى أشرنا اليه ، وهو المحيط أو المجال العام الذى يأخذ منه الفنان ، لكى يظهر اهتمامات الروح ومضمونه ، وهذا الوضع قبل أن يتمثل للفنان فى أشكال متعينة تعبر عن الروح يكون حينذاك مجرد فكرة ، لم تجد تمثيلها العينى ، ويطلق هيجل على هذه المرحلة « انعدام الوضع » Absence of Situation ، ويقصد به أن الوضع لم يأخذ شكله المتعين ، لأنه يبقى فى عمومية الفكر ، ويظهر هذا فى الأعمال الفنية التى نجدها فى النحت المصرى القديم ، والنحت اليونانى القديم أيضا ، وكذلك يظهر فى الفن التشكيلى المسيحى ، وخاصة فى التماثيل واللوحات النصفية ، ويظهر غياب الوضع أو انعدامه فى أن الالهى يصور – هنا – اما كاله متعين ، أو كشخصية مطلقة فى ذاتها ، بمعنى أنه لا يصور التعارض ، وانما يصور الكلى فى جملته وثباته دون أن ينقسم الى أجزاء متعينة (١٠٣) ، أما المرحلة الثانية فى الوضع فهى التخلى عن موقف الصمت والسكون لدى الفنان ، بحيث يخرج من جموده الداخلى والخارجى ، ويحاول أن يميز الكلى فى وضع متعين ، ولكنه وضع غير متمايز فى ذاته ، لأنه غير مشحون بالتناقضات وهذا الوضع قليل الأهمية ، لأن الحدث الجاد فى العمل الفنى – عند هيجل – هو الحدث الممتلىء بالتعارضات والتناقضات

---

(١٠٢) Ibid : p. 197.

(١٠٣) Ibid : p. 200.

بحيث توجب الغاء أو تجاوز هذا الحد أو ذاك من حدى الصراع ، ويظهر المرحلة الثانية فى التماثيل اليونانية التى تصـــور الآلهة فى أوضاع بسيطة ليس لها علاقات أو تعارضات مع آخر ، ولهذا تبدو مكتفية بذاتها ، ومثال ذلك من النحت اليونانى الذى يريد أن يصور هدوء الآلهة ، تمثال فينوس ، وقصائد بندار (٥١٨ ــ ٤٣٨ ق٠م) ويظهر أيضا فى رواية « آلام فرتر » لجوته التى كتبها للتخلص من قلقه الداخلى (١٠٤) ٠ وفى هذه المرحلة لم يقم تعارض بين تصورات الفنان عن العالم وبين الواقع الفعلى ، أما فى المرحلة الثالثة . يصبح الازدواج والتعارض هما اللذان يشكلان ماهية الوضع بالذات ٠ ويعتقد هيجل أن المرحلة الثالثة هى التى تشكل تعين المثال فى الفن بشكل صحيح ، ولهذا فهو يرى أن الفن المسرحى يتمتع بقدرة كبيرة على تمثيل الجمال فى أعمق حالات تطوره وأكملها ، لأنه يستطيع أن يقدم القوى الروحية الكبرى فى خلافاتهـــا وتناقضاتها وصراعها ووفاقها ، ولأن الفن المسرحى يقوم ــ فى أساسه ــ على الصراع ، وبالتالى لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات الساكنة أو الخالية من مضمون الصراع موضوعا للتمثيل الفنى ، بينما النحت والرســم امكانياتهما أقل فى تصوير التناقض وصيرورته ، لكن قد يختار ــ الفنان ــ لحظة من لحظات الصراع ويثبتها ، ولذلك يرى هيجل أنه لابد لكل فن أن يراعى امكانياته الخاصة فى اختيار موضوعاته (١٠٥) ٠

والصراع Conflict له أشكال عديدة ، يذكر هيجل منها ثلاثة أشكال رئيسية يختار منها الفنان موضوعا لتمثيله الفنى : وأول هذه الأشكال هو الصراع الذى ينتج عن أوضاع طبيعية ، ويظهر هذا فى علاقة الانســـان بالكوارث الطبيعية والمرض ، ويظهر هذا واضحا فى اختيار يوربيدس Euripides لمرض ادمينوس ، والمرض فى حد ذاته ليس مصـــدرا للالهام فى العمل الفنى ، ولكن يستخدمه يوربيديس لتصوير الصراع بين الأفراد بسبب المرض ، فالعراف يعلن أن ادمينوس سيموت ما لم ينذر انسان آخر نفسه بدلا منه ، وتقبل السستيا بهذه التضحية ، لتخلص زوجها من الموت ، ولذلك يمكن أن نرى ان هذا الصراع الذى ينشأ نتيجة لكوارث طبيعية يمثل الخلفية (الأرضية) التى يتولد عنها التصادم بين الأفراد ، ويرى هيجل أن الشعر الملحمى أصلح من الشعر المسرحى لتصوير هذا الصراع (١٠٦) ٠

---

(١٠٤) Ibid : p. 202.

(١٠٥) Ibid : p. 204.

(١٠٦) Ibid : p. 206.

وثانى هذه الأشكال هو الصراع الروحى الذى يرتكز على أساس طبيعى ، ويذكر هيجل ثلاثة أشكال تنتج عن هذا النوع من الصراع الثانى :

(أ) مثل الصراع بين الورثة فى حق وراثة العرش ، فهو صراع روحى بين الأفراد نتج عن أساس طبيعى مثل القرابة ، ويتضح هذا فى أوديب حين ترك عرشه شاغرا ، فقامت مواجهة بين ابنيه وهما اتيوكلس وبولينسيس ، ابنا أوديب من أمه جوكاستا ، واقتتلا صراعا على العرش ، اذ تذرع كل منهما بحقوقه وصاغ مطالب متماثلة . وتلاحظ أن العداء بين الأخوين هو نوع من الصراع اتخذه الفن موضوعا له على امتداد العصور كافة ، وان كان قد بدأه قابيل حين قتل آخاه هابيل ، ويظهر الصراع فى « الشاهنامة » فى ملحمة الفردوس الفارسية ، وفى مسرحية شيلر « خطبة مسينا » (۱۸۰۳) ، وفى مكبث لشكسبير (۱۰۷) .

(ب) الصراع بين الأفراد نتيجة الفروق القائمة بين الطبقات الاجتماعية ، فالانسان منذ أن يولد يجد نفسه مصنفا ضمن طبقة اجتماعية حاكمة أو محكومة ، وكل طبقة لها تنظيم ضرورى يظهر فى نوع العمل الذى يؤديه الفرد وأفكاره وثقافته الروحية ، ورغم أن الفرد قد لا يكون له يد فى أن يولد فى طبقة المحكومين ، الا أن هذا يفرض عليه حياة معينة ، لا يستطيع تخطيها ، الا عن طريق التعليم والمهارة وطريقة التفكير ، ولكن الحاجز الطبيعى يقف حائلا بينه وبين الطبقة التى يريد أن يندرج فى عدادها (ويرى هيجل أن الحب الذى ينشأ بين خادم لا يملك من التعليم والمهارة شيئا وبين أميرة لها ثقافة روحية عميقة هو حب أخرق ولا معقول ، لأن الفارق بينهما هنا ليس فارق أن كلا منهما ولد لطبقة دون الأخرى ، وانما الفارق بينهما هو فارق فى الاهتمامات والتعليم وتصور الحياة وطريقة التفكير والاحساس ، وهكذا ليس حبا ولكنه انجذاب حسى) (۱۰۸) .

(جـ) الصراع الذى ينتج عن أن يولد الانسان ضمن فئة مضطهدة من قبل المجتمع ، (مثل الزنوج فى المجتمع الأمريكى قديما مثلا) فلا يتمتع الفرد بالحرية ، أو على العكس أن يولد الفرد ضمن فئة تتمتع بامتيازات كبيرة نتيجة لقوانين وضعية أو أحكام دينية ، فيشعر انه حر

---

(۱۰۷) Ibid : p. 207-208.

(۱۰۸) Ibid : p. 209.

بينما هو ـ فى الحقيقة ـ غير ذلك ، لأنه يستمد حريته من القوانين الوضعية ، ولذلك فان هذا الفرد لا يتمتع لدى هيجل بما يسمى بالفرد بالمثالى الذى يعبر عن الكلى والجوهرى • وقد صور الفن المسرحى بعضا من هذه المنازعات ، لكى يستدر الشفقة والعطف ، ولهذا فان أرسطو قد حدد للمأساة (التراجيديا) هدف ايقاظ الشعور (التطهير)

وقد ينتج الصراع أيضا الاستعدادات المزاجية والطبيعية لدى الفرد ، مثل غيره عطيل فى مسرحية شكسبير ، ولكن هذه الأهواء لا تولد المصادمات الا بقدر ما يقع الأفراد تحت سيطرتها ، وبالتالى يجرهم الى نزاع عميق وبين الآخرين (١٠٩)

وثالث هذه الأشكال الرئيسية من الصراع ، هو الصراع الروحى الذى يرتكز الى أساس روحى ، مثل : قد يكون هناك صراع بين الانسان ونفسه حين يحدث بين حالة وعى الانسان أثناء انجاز الفعل عن جهة ، وبين حالة وعيه بعد الفعل من جهة ثانية ، حين تتاح له القدرة على أن يدرك على الوجه الصحيح طبيعة ما فعله ، ومثال ذلك أوديب الذى لم يكن يدرى انه يقتل أباه ، ثم بعد أن عرف أن الذى قتله هو والده ، ومعاقبته لنفسه بعد ذلك ، ومثل اجاكسيوس وهو من الأبطال الاغريق فى حرب طروادة ، ابن تالامون ، ملك سالامين ، أصابته لوثة جنون ، فقتل قطعان الاغريق من الماشية ، وهو يحسب أنه يصرع أعدائه ، وحين أدرك غلطته نشب بينه وبين نفسه صراع انتحر على أثره ، وهذا يعنى أن السمة الرئيسية لهذه المصادمات تكمن فى دخول الانسان فى تناقض مع ذاته ، حين لا يبالى بالأخلاقى والحقيقى والمقدس (١١٠) •

لكن يمكن ان نتساءل ، لماذا يذكر هيجل كل هذه الموضوعات التى ينجم عنها الصراع الذى يؤلف حقيقة العمل الفنى ؟ ، يذكر هيجل كل هذا ، لأنه قد نسمع الشكوى من بعض الفنانين من صعوبة العثور على مادة مناسبة لبناء ظروف وأوضاع ، ولكن ما يذكره هيجل ـ هو فى الحقيقة ـ الشروط الخارجية لتفتح الشخصية ، فالفنان ليس مطالبـــا بابتكار أوضاع جديدة ، وانما عليه أن يقدم صياغة جديدة خاصة به لهذه الموضوعات ، لأن المضمون الحقيقى للعمل الفنى ـ من وجهة نظر هيجل ـ يكمن فى معالجة الفنان للموضوع بحيث يظهر المظهر الأخلاقى والروحى

---

(١٠٩) Ibid : p. 210....

(١١٠) Ibid : p. 215-216.

للأحداث بارزا فى تمثيل الأهواء العميقة للشخصية الانسانية التى تعبر عن ذاتها من خلال هذه الأوضاع ٠ وعلى ذلك يمكن القول ، بأن الأوضاع التى كان الفن يصورها ، اذا كانت ثابتة وساكنة وغير متعينة ؛ فان هذا ما يحدث فى المرحلة الأولى ، ثم تتعين هذه الأوضاع فى أفعال بسيطة لا تثير الاهتمام وهى المرحلة الثانية ، ثم تصوير الأوضاع بوصفها أفعالا ، ورد فعل هذه الأفعال المتعارض معها ، وهى المرحلة الثالثة ، حيث يدخل المثال فى ملء التعين وملء الحركة (١١١) ٠

الفعـــل Action

نصـــل بعد ذلك الى الحدث أو الفعل Action الذى يقدم لنـــا موضوعات الفن ، وفيه يحدد هيجل نقطة البداية للعمل الفنى ، فحين يتناول الفن فردا متعينا ، فمن أين تكون نقطة البداية ، هل تكون من جملة الظروف والأفعال والمصائر التى تشكل تكوين الفرد ؟ أم من اختيار موقف واحد يعبر عن الماهية الفعلية لهذا الفرد ؟

ويرى هيجل أن البداية فى الفن ترجع الى تمثل الفعل (مصـــدر موضوعات الفن) ، بوصفه حركة شاملة تتألف من فعل ورد فعل وحل للتناقض وقهر للاغتراب ، ويظهر هذا فى الشعر الذى يستوعب كل هذا ، بينما الفنون الأخرى تستوعب لحظة واحدة من لحظات الفعل A8hileus ولأن الفعل ذو طبيعة روحية ، لهذا تجد فى التعبير الروحى فى اللغة أعظم تمثيل ، ويظهر هذا وضحا فى الالياذة ، حين يبدأ هوميروس بالحديث عن غضب آخيل Achileus ، مباشرة ، دون أن يتوقف عند الأحداث السابقة وسيرة حياة البطل ، ويجعلنا نشهد فى الحال النزاع ويفلح فى اثارة اهتمامنا ، حتى بما لا يقوله ، بما يشكل خلفية لوحته ٠

ولكن قد يسود الاعتقاد بأن الحدث أو الفعل يتنوع الى ما لا نهاية ، لكن الأحداث التى هى قد تصلح للتمثيل الفنى محدودة ، لأن الفن لا يهتم الا بالأحداث التى تستوجبها الفكرة ٠ ولذلك يمكن أن نميز فى الفعل من حيث هو مصدر موضوعات الفن ثلاث نقاط رئيسية :

(أ) القوة العامة التى تشكل المضمون والهدف الأساسيين اللذين يحفزان على الفعل ٠

---

(١١١) Ibid p. 211.

(ب) تحريك هذه القوى من قبل الفرد الفاعل ٠

(جـ) اللقـــاء بين القوى العـــاملة للفعـــل والأفـــراد الفاعلين فى الشخصية (١١٢) ٠

وبالنسبة للقوى العامة The Universal Powers التى ينبغى أن تظهر بمظهر المثال العينى ، فرغم تعارضها فيما بينها ، فلابد أن تشتمل ــ هى ذاتها ــ على شىء ما جوهرى ، ويظهر هذا فى موضوعات الفن الكبرى مثل الأسرة والوطن والدولة ، ولذلك لابد أن تكون هذه القوى جوهرية ، وايجابية حتى ينبغى أن تشكل المضمون الحقيقى للفعل المثالى ٠ ولكن هذه القوى لا ينبغى أن تمثل فى عموميتها ، وانما يقتضى تمثيلها الكامل ان تأخذ شكل أفراد مستقلين ، لأنها اذا كانت عامة ، فانها تبقى كأفكار وتصورات مجردة لا تمت بصلة الى مضمار الفن ؛ ولذلك فان القوى العامة تتجسد فى الأفراد الفاعلين ٠ وهذه الفكرة وثيقة الصلة بما سبق أن طرحنـــاه من ضرورة تجسد الالهى وتعينه ، فى الأفـــراد المستقلين المنقسمين ، لأن الالهى وحدة ملية غير منقسمة ، ولا يتجسد خارجا تماما الا بالنسبة للانسان ، ولذلك يقيم هيجل وحدة بينهما ، ولذلك تتداخل لدى هوميروس أفعال الآلهة وأفعال البشر ، ففى الالياذة ، حين يشاء آخيل أن يشهر سيفه على أجاممنون ، تظهر أثينا خلفه وتمسك به من ضفيرته الذهبية ، وقد عبر جوته عن هذا ــ أيضا ــ فى مسرحية « أفيجينيا فى توريدا » ٠ حين تصبح أفيجينيا آلهة لا تؤمن الا بالحقيقة التى تحملها فى داخلها ، والتى تكمن فى النفس البشرية ٠

ويستخدم هيجل فى التعبير عن ذلك كلمة يونانية هى Ttaoos (*) التى يتميز بها الأفراد الفاعلون الذين يعبروا عن القوى العامة ، وهذه

---

(١١٢) Ibid : pp. 219-220.

(★) سبق لأرسطو أن استخدم هذه الكلمة فى كتابه فن الشعر ، حين بين أن أجزاء الحبكة ثلاثة هى : « التحول والتعرف والباثوس » ، ص ١٢٣ من ترجمة د٠ ابراهيم حمادة لفن الشعر ، وقد ترجمها د٠ ابراهيم حمادة بالمعاناة المستشفة ، ويعلل ذلك بقوله ، كان يمكن الاكتفاء بكلمة « المعاناة » فى مقابل كلمة Pathos ، الا اننى اثرت اضافة صفة « المستشفة » ، أى التى تثير الاشفاق تمييزا عن المعاناة التى يمكن أن يكابدها من يستحقها ٠ اماد ٠ شكرى عياد فى ترجمته لفن الشعر لأرسطو٠، فهو يترجم هذا المصطلح بكلمة التأثير فيقول : « أما التأثير Pathos فهو فعل يتضمن الموت والعذاب ، كافعال الموت على المسرح »٠ انظر د٠ شكرى عياد : ترجمة فن الشعر لأرسطو ، ص ٧٤ ٠

الكلمة التى نقترح ترجمتها بالمعاناة Pathos وهى تشكل ــ لدى هيجل ــ المركز الحقيقى للفن ومضماره الحق ، وعن طريقها يؤثر العمل العمل الفنى فى المتلقى ، لأنه يحرك فيه وترا يحمله كل انسان فى صدره • وحتى الفنان حين يستخدم المنظر الطبيعى ، فانه يستخدمه بطريقة رمزية ، لأنها تطلق المعاناة وهى الموضوع الحقيقى للتمثيل الفنى ، ويميز هيجل بين الباثوس أو Passion (١١٣) موضوع الفن ، وبين القوى موضوع الدين ، ولذلك قد يرى البعض امكانية استخدام الفن لاثارة الشعور الدينى ، ولكن على الفن حين يطرق مضمار الدين أن يتحاشى ويتجنب ما لا يدخل فى نطاقه ، حتى لا يقوم الفنان باخضاع المعتقدات الدينية للتأويل • لأن الالهى الذى ينطوى عليه الدين هو القوى الأخلاقية الخاصة ، بينما الالهى الذى ينطوى عليه الفن هو القوى العملية التى تتجسد فى الأفراد الفاعلين ، والباثوس تمثل وتظهر للخارج عن طريق النفس الغنية التى تضع فى حماستها كل غنى داخليتها • وطبقا لمعيار الباثوس هذا ، فان هيجل يرى أن جوته أقل معاناة من شيلر ، لأن شيلر يعبر عن معاناته باسهاب كبير وباندفاع أكثر • واذا أردنا أن نبين الطابع العينى للباثوس فلابد أن ندرس الشخصية (١١٥) •

فالشخصية هى المركب الذى يجمع بين القوى العامة للفعل الجوهرية ، وبين الأفراد الفاعلين ، وتعنى الشخصية ــ هنا ــ تلك الكلية التى تظهر فى الانسان الذى يعبر فى روحانيته العينية عن الباثوس (١١٦) ولذلك تغدو الشخصية هى المركز الحقيقى للتمثيل الفنى المثالى ، لأنه يجتمع فيه كافة المظاهر التى سبق أن شرحناها ، وهى تعبر عن الفكرة من حيث هى مثال ، وتتبدى الشخصية فى ثلاثة وجوه : أولها : الشخصية التى تتبدى كفردية شاملة ، بمعنى أن الشخصية رغم انها ذات وحدة كلية تجتمع فيها خصائص وسمات شتى ، الا أنها مطالبة بتأكيد ذاتها وسط هذا الغنى من خلال التعيين والتحديد ، واذا لم تتعين الشخصية

---

(١١٣) يرفض هيجل ترجمة كلمة Pathos بالهوى او العاطفة المشبوبة Passion لانها قد تعنى الضعف والتخاذل ، بينما يقصد هيجل من هذه الكلمة معنى عاما وهو اقرب للمعاناة ، لانها كما يقول : قوة من النفس ، ومشروعة فى ذاتها ، ومضمونها الاساسى من العقلانية والارادة الحرة » • ولذلك يعرفها ميور Mure فى كتابه :
(The Philosophy of Hegel, London, p. 192).
بانها العاطفة المشبوبة التى تتجه نحو هدف اخلاقى يملؤها •

(١١٥) انظر : Hegel : op. cit.. p. 232-233.

(١١٦) Ibid : p. 236.

الكلية في سمات وخصائص معينة ، فانها تبقى كما هي ذاتا منغلقة على نفسها ، ويتضح هذا في تقديم هوميروس لبطله آخيل ، فليس هو بطلا قويا فحسب ، بحيث تبرز القوة سماته الكلية فقط ، وانما قوته لا تنفي وجود سجايا أخرى وسمات انسانية أصيلة الى جانب قوته ، وهوميروس يكشف ــ للمتلقي ــ عن سمات آخيل وصفاته عن طريق وضـــعه في أوضاع ومواقف بالغة التنوع مثل وضعه في صراعه مع أجاممنون (١١٧) ٠ ولذلك يحرص هوميروس على أن يقدم أبطالا لا يعبرون عن سمة متفردة من سمات الشخصية الانسانية ، وانما تجتمع ــ في ابطالة ــ صفات وسجايا عديدة ، ولكن هذا الغنى في صفات وأشكال الشخصية ، لابد أن يظهر بمظهر ما بحيث يشكل كلا واحدا غير قابل للانقسام ، أي يظهر في فرد واحد ٠ ويرى هيجل أن الشعر الملحمي هو المهيأ أكثر من غيره من أنواع الشعر مثل الشعر المسرحي والغنائي لتمثيل هذه الشخصيات الكاملة (١١٨) ٠

وثانيها : رغم هذا الثراء في الشخصية الانسانية ، فان للفنان يركز على سجية واحدة ، تكون بمثابة سمة رئيسية تدفع الفرد الى الفعل ، ففي النحت تبرز للعيان التعدد الباطني لأشكال الشخصية وسماتها ، ورغم هذا يختار الفنان واحدا من الأشكال المتعددة ليبرزها ، كما في شخصية « روميو » في مسرحية « روميو وجولييت » لشكسبير ، حيث نجد أن الحب هو العاطفة الحماسية الرئيسية التي تدفع روميو الى الفعل ، رغم وجود أبعاد أخرى لشخصيته تظهر في علاقته بأهله ، وأصدقائه ، وتظهر أبعاد مختلفة له ــ أيضا ــ حين يتعامل مع الراهب ، ورغم المواقف المختلفة التي يواجهها كل من روميو وجولييت ، الا أنهما يحافظان على عاطفة الحب الواسعة والعميقة ، ولذلك يحق لجولييت ان تقول لروميو : كلما أعطيت ملكت أكثر ٠ ولذلك لابد للمعاناة أن تعبر عن الحالة الداخلية للنفس المتلئة بالقدرة على مواجهة جميع الأوضاع والظروف ٠ ويظهر غنى النفس الداخلي في الشعر الغنائي (١١٩) ٠

وعبقرية الفنـــان تظهر حين يركز على جانب معين من شـخصية الانسان ، يشتق منه جميع الجوانب الأخرى للانسان كلها ٠ وهنا قد تبدو العبقرية متناقضة مع ملكة الفهم ، التي ترى في هذا الجانب الواحد

---

(١١٧) Ibid : p. 237.

(١١٨) Ibid : p. 238.

(١١٩) Ibid : p. 239.

رؤية أحادية ، ولكن هذا التناقض يرجع الى منطق الشخصية ذاتهـا ، ذلك لأن مصير الانسان يكمن ليس فى جملة التناقض المتعددة فحسب ، بل فى تحمله هذا التناقض ـ الخير والشر فى شخصية الانسان ـ مع بقائه معادلا لذاته ومخلصا لها على الدوام ٠ وحين لا يخلق الفن انسانا وكيانا من هذا النوع ، فان شتى العناصر التى يتألف منها الانسـان تنفصل ويبقى الانسان فى وضع يتميز بغياب الأفكار والمشاعر (١٢٠) ٠ ولذلك فان ما يميز الفردية فى الفن أنها لا متناهية ، والهية ، لأنه يقدم لنا الفردية فى وحدة مع ذاتها ، رغم تناقضها ، ولذلك تنبع الشخصية من تداخل العام مع خصوصية الفرد ، ولهذا فان الفن الحديث ـ من وجهة نظر هيجل ـ جدير بالنقد والتحليل ـ لأنه يحرص على تقديم الشخصية من خلال هذا التداخل ، لتصوير وحدتها الذاتية التى لا تقبل الانقسام أو الانحلال (١٢١) وهذه الوحدة بين العام والخاص ما تعرف بنظرية النمط Type فى علم الجمال المعاصر ٠

وثالثها : تبدو الشخصية أحيانا فى كتابات وأعمال بعض الكتاب ، وكأنها شخصية غامضة تسيطر عليها الأشباح والشياطين ، ويزعم البعض أن غموض الشخصية يرجع الى غموض حقيقة يتعذر فك لغزها ، ولا يمكن ادراكها ، ويرد هيجل على هذا التصور للشخصية ، بأن هذه الشخصيات الغامضة هى التى ينبغى أن تطرد من مملكة الفن ، اذ لا شىء فى هذه المملكة غامض ، بل كل شىء فيها واضح وشفاف والأعمال الفنية التى تصور الشخصية غامضة تجر الفن بشكل عام ، والشعر بشكل خاص الى مناطق ضبابية وباطلة وخاوية ٠ ولهذا فان الشخصية المثالية عند هيجل هى التى تركز حماسها على اهتمامات واقعية تحافظ فيها هذه الشخصية على ذاتها ٠ فهاملت ـ مثلا ـ رغم أنه شخصية مترددة ، نجد أن شكسبير قد حافظ على وحدته ، لأن تردده كان يتمحور حول الكيفية التى يستطيع بها أن يفعل ما ينوى القيام به ٠

وليست شخصيات شكسبير غامضة ، لأنه حافظ على وحدتها ، حتى من منظور عظمتها الشخصية الصرف ، وصلابة ارادتها فى الشر (١٢٢)

---

(١٢٠) Ibid : pp. 239-240.

(١٢١) Ibid : p. 242.

(١٢٢) Ibid : p. 243.

التعين الخارجي للمثال :

بينت فيما سبق ان المثال يجب أن تدب فيه حركة تؤدى الى قيام تعارض فيه . ومن خلال حدى هذا التعارض ينشأ الفعل ٠ ويمكن هنا أن نتساءل : كيف يمكن أن يصبح العالم الخارجي موضـوعا للتمثيل الفنى ؟ واذا كنت قد أوضحت ـ فيما سبق ـ أن الفردية الانسـانية هى التى تمثل المثال أو الفكرة ، فان الانسان ـ أيضا ـ يحيا حياة عينية خارجية ، بمعنى أن العالم الخارجي هو المحيط الذى يتحرك فيه الانسان . رغم أن الانسان يتميز ويختلف عن العالم الخارجي ، لكى يكون على اتصال بذاته ، دون أن يفقد اتصاله بالعالم الخارجي (١٢٣) ٠

والحقيقة أن علاقة الانسان بالعالم الخارجي معقدة ومتشـابكة . فالانسان يعيش فى ظروف طبيعية مثل المكان والمناخ ، وهو يستخدم الطبيعة لاشباع حاجاته مثل المأكل والملبس والمسكن وغيرهـا ، ثم ان الانسان يستخدم العالم الخارجي بطريقة خاصة تظهر فى اختراع الأدوات والمساكن والعربات ، وتطور طريقة الطهى والأكل ، هذا بالاضافة الى ان الانسان يعيش فى علاقات روحية ، لها وجود خارجي يتمثل فى أشكال الأسرة والحيـاة السياسية والاجتماعية (١٢٤) ٠ ولا يعنى التعبير عن الجوهرى والروحى فى الانسان ، أن نختزل كل هذا الواقع العينى ، وتصور الانسان وهو مستغرق بصورة دائمة فى تأمل السماء ، فليس هذا هو المقصود ، بالمثال فى الفن عند هيجل ، لأن هذا يعنى اللاتعين . بينما يعنى هيجل ـ هنا ـ أن الانسان ـ ذلك المركز الحقيقى للمثال عند هيجل ـ يحيا ويتحرك فى مكان ، وينتمى الى عصر معين ، أى أنه يمثل الحاضر واللاتناهى الفرديان ، وهنا ينشأ التعارض الذى يريد الفن أن يصـوره بين الحياة الانسانية والمحيط الخارجي ، أى الفن يصـور النشاط الانسانى الذى ينتج عن احتكاكه بالمحيط الخارجي ٠

أى أن الاتصال الذى يحدث بين الانسان ككلية ذاتية متميزة ، وبين العالم الخارجي هو الذى ينشىء الواقع العينى ، الذى يشكل مضمون الفن (*) ٠

---

(١٢٣) Ibid : p. 244.

(١٢٤) Ibid : p. 245.

(*) استفادت الاتجاهات الواقعية فى الفن من رؤى هيجل هذه فى تفسير العمل الفنى كانعكاس عن العالم الخارجي ، وقد عبر لوكاتش عن مقولة الانعكاس Reflection فى كتابه الكاتب والناقد Writer and Critic والحقيقة أن الانعكاس كمقولة يرجع الى افلاطون وارسطو أيضا ٠

انظر حول الاتجاهات الواقعية فى الفن :

J. P. Sterm : On Realism, R. & K. P., Londin, 1973.

ويمكن ان نتساءل هنا : ما هو الشكل الذى يستطيع الفن أن يقدم من خلاله تمثيلا مثاليا عن الخارج فى قلب الكلية الانسانية ؟ .

ولكى يجيب هيجل على هذا التساؤل فانه يناقش ثلاث قضايا رئيسية :

(أ) الأشياء الخارجية الخالصة التجريد بما هى كذلك As Such مثل المكان والزمان واللون ـ التى تتطلب تمثيلا فنيا ٠

(ب) الواقع الخارجى الماثل فى واقعه العينى ، الذى يتطلب أن يتحقق فى العمل الفنى توافقا بين هذا الواقع وبين ذاتية الانسان المتصلة بمحيطها الخارجى ٠

(جـ) ان العمل الفنى يخلق من أجل المتعة الحدسية لدى الجمهور (١٢٥)٠

(أ) وبالنسبة للقضية الأولى ، أى الشكل الفنى الخارجى المجرد ، نجد أن العمل الفنى يضفى على مضمون المثال الشكل العينى للواقع ، لأنه يمثله فى شكل الوجود الخارجى ويثبته من خلال المادة المحسوسة ، لكى يخلق عالما مرئيا للعين ، ومسموعا للاذن وهو عالم الفن ٠

والفن حين يستخدم الطبيعة الخارجية ، فانه يظهر نفس التعينات التى تظهر فى الجمال الطبيعى ـ التى سبق الاشارة اليها عند معرض حديثنا عن الجمال الطبيعى ـ مثل التناظم والتماثل ، ولكن الفن يستخدم هذه السمات ـ التناظم والتماثل ـ بأشكال مختلفة عن الموجودة بها فى الجمال الطبيعى ، بحيث تفصح عن الجوانب الروحية والوحدة العميقة فى العمل الفنى ٠ بمعنى أن التناظم والتماثل كما هما فى الجمال الطبيعى يعجزان عن استيعاب طبيعة العمل الفنى حتى خارجيا ، لأن لهما طابعا مجردا ، لا يفصح عن الجوانب العميقة ٠ فمثلا قطعة البللور النقية لها أوجه متناظمة ، أى وحدة تتكرر ، وأوجه متماثلة أى متناظرة أى وحدتين أن هناك تنوب كل منهما الأخرى فى التكرار ، لا تعبر عن الداخل العميق ، بينما يمكن استخدام التناظم والتماثل فى بعض الفنون مثل الموسيقى ـ مثلا ـ حيث يحدث تكرار متتابع لبعض الألحان بأشكال مختلفة ، وكما نجد ـ أيضا ـ فى فن العمارة ، الذى يتخذ من التناظم والتماثل التعين الأساسى له ، ويرجع هذا الى أن طبيعة فى العمارة ـ نفسه ـ تهدف الى اعطاء شكل فنى لمحيط الروح الخارجى اللاعضوى ، ولذلك فان الأساس

---

(١٢٥) Hegel : Aesthetics, p. 246

الذى يقوم عليه العمل الفنى المعمارى هو استخدام خطوط مستقيمة وزوايا قائمة وخطوط دائرية . ويظهر هذا فى تساوى الأعمدة والنوافذ (١٢٦) ولذلك يمكن القول أن قوانين التناظم والتماثل تلائم الشكل الخارجى ، على أساس أن تطبيقها يتيح لملكة الفهم أن تعانق وتستوعب المجموع بيسر وسرعة ، وهذا لا يعنى أن فن العمارة هو أقرب للجمال الطبيعى منه للجمال الفنى ، لأنه يرتكز الى أسس مثل التناظم والتماثل ، لأن هناك علاقات رمزية تقوم بين الأشكال المعمارية وبين المضمون الروحى ، بحيث تبدو كأنها ـ أى الأشكال المعمارية ـ مقره الخارجى .

ويخضع ـ أيضا ـ فن تنسيق الحدائق والبساتين لقوانين التناظم والتماثل ، ويخضع أيضا لقوانين أخرى مثل التنوع واللاتناظم التى يضفيها الانسان بروحه على تنسيق الحدائق والبساتين . وهذا يعنى أن التناظم والتماثل ليسا وقفا على الجمال الطبيعى ، وانما نجدهما أيضا فى فن الرسم والهندسة المعمارية والموسيقى ، ولكنهما يختلفان فى الشكل والمضمون عن الشكل الذى يوجدان به فى الطبيعة . ففى الشعر والموسيقى ، فان انتظام الوزن يعطى اللاتعين شكلا ، ويسيطر الموسيقى والشاعر على أى شطط فى العمل الفنى عن طريق تعيين ما يتكرر على فترات منتظمة ، ويظهر هذا فى الموسيقى حين يتكرر الصوت على مسافات منتظمة أو متماثلة (١٢٧) . أى أنه فى العمل الفنى نجد أن التناظم يمد سلطانه الى حد التغلغل فى المضمون الحى للتمثيل ، فالمطلوب من أى عمل فنى ملحمى أو درامى ، ـ يتألف من تقسيمات وتفريعات محددة ـ اعطاء كل قسم مساحة شبه متساوية ، كذلك الحال فى اللوحات الفنية ، لابد أن يحافظ الفنان على نسب معينة فى اللوحة ، وذلك حتى يأخذ المضمون الأساسى حجمه الرئيسى فى العمل الفنى . والفرق بين استخدام التناظم والتماثل بين الطبيعة والعمل الفنى ، انهماينطبقان ـ فى الطبيعة ـ على الحجم والكم ، بينما ـ فى العمل الفنى ـ يرفض الفنان سيطرة الشروط الكمية ، ولذلك كلما نبذ الفنان الخارج ، فانه ينبذ أيضا ـ فى طريقة تعبيره ـ اعتماده على التناظم بشكل رئيسى ، وحينذاك يركز الفنان على التساوى والائتلاف The Harmony والمقصود به التركيز على الفوارق النوعية ، بهدف التوفيق بينها ، بدلا من أن تبقى فى حالة تعارض أبدى ، ويظهر هذا فى الموسيقى والفن التشكيلى ، حين يسعى الفنان الى التوفيق

---

(١٢٦) Ibid : p. 248.

(١٢٧) Ibid : p. 250.

بين الألحان الموسيقية والألوان التى قد تبدو متنافرة فيما بينها (١٢٨) . ولذلك لابد أن يتجاوز الفن الطبيعة الخارجية كما هى ، لكى يعبر عن التوافق بين المثال العينى وواقعه الخارجى ، لأنه ليس هناك انفصال بين الكلية الذاتية المحايثة للانسان ، وحالاته وأعماقه وبين الوجود الخارجى الموضوعى .

(ب) ويمكن للفن أن يعبر عن التوافق بين الانســـان ومحيطه الخارجى من خلال ثلاثة أشكال ، سأذكرها بالترتيب : أولها : اما أن يعبر الفن عن وحدة الذاتية الباطنية والموضوعية الخارجية على أنه توافق فى ذاته ، بحيث يصور الرابطة الحميمة التى تربط الانسان بمحيطه الخارجى ، والمثال على ذلك نجده فى أبطال الملاحم ، الذين يقدمون من خلال تساو خفى وائتلاف يجعلان من الذاتية والمحيط الخارجى كلا واحدا لا ينفصل ، وكذلك العربى لا سبيل الى فهمه الا اذا وضعناه فى وسطه الخارجى ، أى بين نجومه وصحاريه القاحلة ، وخيامه وخيوله (١٢٩) ، فهو لا يشعر انه فى بيئة الا فى ذلك المناخ فى تلك المنطقة من العالم (*) . وثانيهما : اما أن ينظر للمحيط الخارجى على أنه نتيجة لنشاط الانسان ، أى أنه منبثق عن جهد الانسان ، نتيجة لاستخدام الطبيعة من قبل الانســـان بحيث يشبع بها حاجاته ، ولا يجعل نفسه تابعا لها ، وانما يقدم الفن هنا تساويا بين الطبيعة ومهارة الانسان الروحية ، وقد حاول الفن أن يعبر عن هذا « العصر الذهبى » ، حيث كانت توفر الطبيعة للانســـان جميع الحاجات التى يمكن أن يحتاجها ، دون أن تكون لديه أهواء أو نوازع ـ قد تبدو لنا ـ انها تتعارض مع النبل الانسانى ، ولكن الانسان الكامل ، لابد أن تكون لديه نوازع واستعدادات من منزلة أسمى بحيث لا يستطيع أن يكتفى بالحاجات التى توفرها الطبيعة له ، وقد أدى ـ عدم اكتفاء الانسان بما تمنحه اياه الطبيعة ـ الى ظهور الحضارة الصناعية التى تتداخل فيها الاهتمامات تداخلا معقدا ، ويتجرد كل فرد من استقلاله ، ويزج به فى علاقات تبعية حيال الآخرين ، ويرى هيجل أن هناك صورة ثالثة بين العصر الذهبى الذى تمنح الطبيعة للانسان احتياجاته ، وبين

---

(١٢٨) Ibid : pp. 250-51

(١٢٩) Ibid : p. 255.

(*) هذه هى الصورة التى كانت شائعة عن العربى ابان عصر هيجل ، والشعر العربى القديم يقدم أصدق تعبير عن الرابطة الحميمة بين الانسان العربى وبيئته ومحيطه الخارجى ، وربما يصدق وصف هيجل عن العرب فى الحجاز قديما ولكن فى العراق والكوفة فان الوضع مختلف .

الحضارة الصناعية وهي تنظيمات المجتمع البورجوازى المعقدة ، وهي صورة « العصر البطولى » ، وهو أنسب العصور للتعبير الفنى المثالى عن الطبيعة بوصفها نتاجا لنشـــاط الانسان (١٣٠) ، لان العصر البطولى لا يعـرف افتقار العصر الذهبى الى الاهتمامات الروحيـة بل يسمو فوق ذلك الى اهتمامات وغايات أعمق ، وتكون حاجات الأفراد ـ فى هـــذا العصر ـ من صنع الانسان ، فالأبطال يصنعون كل شىء يحتاجون اليه ، حتى الأدوات التى يستخدمونها مثل المحراث وأسلحة الدفاع • وهذا يعنى أن الانسان يشعر فى العصر بأن كل ما يستخدمه وكل ما يحيط به نفسه ، وأن جميع الأشياء الخارجية له ومنه ، ولا تأتيه من مصدر غريب • والانسان حين يعمل فى تجهيز المواد والأدوات فانه يشعر بالرضا رغم المجهود الذى يبذله • وثالثها : ان هذا العالم المنبثق عن الروح الانسانى هو كلية موضوعية ، يجب على الأفراد الذين يتحركون فى هذا العالم إن يبقوا على توافق دائم معه ، ويقصد هيجل بالمحيط الروحى للعـــالم ، الدين والقانون والعرف ونظم الأسرة والدولة أى المؤسسات الاجتماعية والسياسية • بمعنى أن العـــالم الخارجى الذى يظهر كنتاج لنشاط الانسان لا يلبى الحاجات المادية للانسان فحسب ، وانما يلبى اهتمامات الروح أيضـــا ، أى أن اهتمامات الروح تتجسد فى الواقع الخارجى من خلال الأخلاق والعادات والاعراف (١٣١) •

(ج) الجانب الخارجى من العمل الفنى المثالى فى علاقته بالجمهور :

ان العمل الفنى ـ من وجهة نظر هيجل ـ لا يوجد من أجل ذاته ، وانما يوجد من أجل جمهور يتأمله ويستمتع به ، فالممثلون حين يمثلون مسرحية ما ، فانهم لا يتكلمون فيما بينهم ، وانما يتكلمون من أجـــل الجمهور ، ولذلك يقيم العمل الفنى ـ أيا كان نوعه ، حوارا مع من يتلقاه (١٣٢) • واذا كان هيجل يطالب بالتوافق بين شخصيات العمل الفنى ، وبين محيطها الخارجى ، فانه يطالب ـ أيضا ـ بالتوافق ذاته بين العمل الفنى وبين الجمهور ، لأن الفنان ـ قبل كل شىء ـ هو واحد من هذا الجمهور ، وهو ينتمى لعصر معين ، وحضارة معينة لها أخلاقها وعاداتها ودينها ، والفنان يعبر عن عصره فى عمله الفنى ، حتى حين يختار موضوعات تاريخية ، ماضية ، لأنه يلجأ الى هذا ـ من وجهة نظر هيجل ـ لكن يتحرر من التأثير المباشر للحاضر ، ولكى يضفى على الموضوع

---

(١٣٠) Ibid : pp. 256-257.

(١٣١) Ibib : p. 263.

(١٣٢) Ibid : p. 264.

الذى يتناوله طابعا من العمومية لا يستغنى الفن عنه (١٣٣) • ويتساءل هيجل : هل المطلوب من الفنان أن ينسى عصره تماما ، لكى يركز انتباهه على الماضى وحياته الواقعية ، بحيث يشكل عمله صورة أمينة عن الماضى ؟ أم أن المطلوب منه أن يهتم بحاضر أمته ، وأن يصوغ عمله وفق خصائص عصره وقضايا أمته ؟ بمعنى هل ينبغى أن يصور الفنان العمل الفنى طبقا للعصر الذى ينتمى اليه موضوع العمل الفنى ؟ أم طبقا لخصائص العصر الذى ينتمى اليه الفنان ؟ يرى هيجل أن كلا الموقفين السابقين خاطئ ، ويرى أن الاجابة عن التساؤل السابق مرتبطة بثلاث قضايا أو تساؤلات اذا تم الاجابة عنها ، يمكن تحديد التمثيل الحقيقى للعمل الفنى فى علاقته بالجمهور وهى

- كيف يمكن للفنان أن يستخدم شروط عصره الخاص فى تمثيله لموضوعات مقتبسة من الماضى ؟
- ما هو المقصود بالأمانة الموضوعية البحتة فى تمثيل الماضى فى العمل الفنى ؟
- ماذا تعنى الموضوعية الحقيقية فى تمثيل الفنان لموضوعات مقتبسة من أزمنة وشعوب أخرى ؟ مثل استخدام الأوروبى لحضارة الشرق القديم •

وبالنسبة للتساؤل الأول ، يرى هيجل أن تناول الفنان الذاتى لأى موضوع من من موضوعات العمل الفنى ، يرتبط (من ناحية) بمدى ثقافة الفنان بعصور الماضى ، لأن وعيه بأدرك التناقض بين الموضوع الذى يتناوله ، وبين الكيفية التى يعالجه بها ، هو الذى يساعده فى عدم المغالاة الذاتية فى تناول موضوعات الفن • لأن تناول الفنان لبعض الحضارات الأخرى ، وهو يرى أن الحضارة التى ينتمى اليها هى الحضارة الوحيدة التى تحمل القيم والأفكار المقبولة يؤدى الى ظهور نزعة عنصرية — لدى الفنان — تؤدى — فيما بعد — الى رفض استخدام أى عصر أو حضارة لا تنتمى الى حضارته بصلة ما (١٣٤) • ويرد هيجل على وجهة نظر أخرى ،

(١٣٣) Ibid : p. 265.

(١٣٤) رغم وعى هيجل بهذه القضية ، الا اننا نجده يقع فى الخطأ الذى يحذر الفنان من الوقوع فيه ، وهو المغالاة الذاتية فى تقدير الحضارة والعصر الذى ينتمى اليه الفنان ، فنجد هيجل فى تحليله للفن المصرى القديم ، وشعوب الشرق بشكل عام يفصح عن رايه صراحة ، وهو أن الغرب ارقى من الشرق ، ومهما تكن الحجج التى يسوقها هيجل للتدليل على رايه هذا ، الا انه يبين لنا انحيازه للغرب وللثقافة التى ينتمى اليها ، والحقيقة أن هذا التناقض الذى وقع فيه هيجل هو خطأ شائع بين الفلاسفة ، فمثلا ابن خلدون لم يطبق القواعد المنهجية التى نادى بها فى دراسة التاريخ فى كتابه المبتدأ والخبر •

ترى أنه يجب صرف النظر عن كل ما يمكن أن يكون فنيا في الماضي ، والاستعاضة عنه بتقديم مشاهد الحياة والأحداث اليومية للجمهور ، على نحو ما تجرى في الحياة الواقعية ، ويستند هذا الرأى الى أن تصوير الحياة اليومية للناس فى الفن ، يجعلها فى متناولهم جميعا ، وبالتالى لا تتطلب أى مجهود للفهم ، ويرى هيجل أن وجهة النظر السابقة خاطئة . لأنها توقظ المشاعر الذاتية لدى الجمهور ، وهى لا تحقق أية مطالب فنية أخرى غير ذلك ، وهى بذلك تخالف أبسط وظيفة فى تلقى الأعمال الفنية ، وهى أن الفن يحررنا من الذاتية ، لأنه حين يستغرقنا عمل فنى جميل ما ، فانه ينسينا أنفسنا لنتحد بالكل (١٣٥) ٠

أما بالنسبة للتساؤل الثانى : فان هيجل يرى أن الفنان حين يسعى الى تصـــوير شخصيات الماضى وأحداثه ـ قدر الامكان ـ ضمن وسطها الحقيقى ، فانه يأخذ ـ أى الفنان ـ بعين الاعتبار جميع خصـــوصيات الأخلاق ، وكل المناخ الخارجى بوجه عام ٠ ولذلك فان معيار الأمانة الموضوعية فى تمثيل الماضى فى الفن يركز على النواحى الشـــكلية ، لان الأمانة فى الفن تختلف عن مفهوم الأمانة بالمعنى العلمى ، والأمانة الموضوعية فى تمثيل الماضى ، تعنى ـ عند هيجل ـ التزام الفنان بقضايا عصره ، ولا تعنى الأمانة فى الفن ـ كالأمانة فى العلم ـ الالتزام الدقيق بكل حرفية الأحداث التاريخية (١٣٦) ٠

ولذا فان الاجابة عن التساؤل الثالث وهو عن معنى الموضـــوعية الحقيقية فى الفن ، تتطلب تقديم الشروط المختلفة التى يطلب هيجل توافرها لدى الفنان ، لكي يكون موضوعيا وهو يقوم بتمثيل عمله الفنى ، فلابد أن يعى الفنان ان عصره السياسى والاجتماعى هو نتاج العصـــور القديمة وما قدمته من أساطير وديانات وآداب وتقاليد قديمة ، ولذا نجد أن رموز العالم اليونانى واهتماماته أصبحت ـ هى أيضا ـ رموزا للانسان الأوروبى فى تمثيله الفنى (١٣٧) ، وهذا يعنى أن الحاضر ليس منفصلا

---

(١٣٥) Ibid : p. 268.

(١٣٦) بنى جورج لوكاتش كتابه « الرواية التاريخية The Historical Novel » على هذا الأساس الذى يقدمه هيجل ٠

(١٣٧) يتساءل : هيجل لماذا لا تحظى الميثولوجيا المصرية أو الهندية بنفس الاهتمام الذى تحظى به الميثولوجيا اليونانية ، وهو يجيب على هذا ، من موقع المثقف الأوربى ، فيرى أن الأساطير والآلهة فى الميثولوجيا الشرقية القديمة ، لم تعـد تمثـل تجسيدا للحقيقة ، وبالتالى لم يعد الانسان المعاصر مؤمنا بها ، ولهذا فهى غريبة عن وجدانه ٠

عن الماضى ، ولذلك يطالب هيجل بوجود رابطة عميقة بين الماضى وبين نمط الحياة فى الحاضر ٠

واذا كان هيجل – وهو يدرس موضوع علاقة الفن بالجمهور – يدرس علاقة التمثيل الفنى بالنواحى التاريخية ، فان يقصد من ذلك ، أن الموضوعات التاريخية ... عن الماضى ، أو عن الشعوب الأخرى ؛ قد لا تكون المعلومات عنها متاحة لكل المتلقين ، والانسان حين يتلقى العمل الفنى ، فان هذا لا يتطلب منه دراسة طويلة ومعرفة عميقة بموضوع العمل الفنى الذى يتلقاه ، وانما يحاول فهمه بناء على معطيات العمل الفنى نفسه ، ولذلك فان هيجل يحاول أن يبين شروط الكتابة التاريخية – لأنهـا قد تكون عائقا أمام المتلقين – بحيث لا تفسد متعة التلقى والاستمتاع بالعمل الفنى ، لأن العمل الفنى موجه فى الأساس لجمل الأمة ، وليس موجها الى قلة من الأشخاص المؤهلين تأهيلا ثقافيا عاليا ، ولذلك يركز هيجل على تأكيد أنه يجب على العمل الفنى أن يكون مفهوما ، ولابد أن يراعى الفنان العصر والشعب الذى ينتمى اليه الفنان ، بحيث يشعر المتلقى بأنه فى بيته ، وهو يتلقى أى عمل فنى ، ولا يشعر بأنه أمام عالم غريب وغير مفهوم (١٣٨) ٠ ولذلك قد يستلهم الكاتب بعض الموضوعات من تاريخ أمته مثلما فعل شكسبير فى كثير من مسرحياته ٠ ولكن لا يمكن أن نحد الفن بموضوعات ذات طابع قومى فقط ، بل يمكن للفنان أن يقتبس موضوعاته من كل الأمم والعصور ، ولكن على الفنان أن يبين من خلال عمله الفنى ، أن الجانب التاريخى مجرد عنصر ثانوى ، يستخدمه الفنان لابراز بعض قضايا عصره ، ولكى يضفى عليها طابعا انسانيا عاما ، وهذا ما فعله جوته حين كتب « الديوان الشرقى للمؤلف الغربى » حيث نجح فى ادخال الشرق الى الشعر الحديث ، وكيفه مع نظرته للشرق ، ولهذا فان من يطالع الديوان ، لا ينسى أنه رجل غربى وألمانى – أى جوته – يستخدم الطابع الشرقى فى صياغة الأوضـاع

---

(١٣٨) نوقشت لدينا – فى ساحة الثقافة العربية – قضية العمل الفنى وعلاقته بالجمهور ، وان كانت نقطة البداية لطرح الموضوع مختلفة ، فهيجل يطرح القضية وهو بصدد تناول الفن للموضوعات التاريخية التى قد لا يفهمها الجمهور بسهولة ، بينما طرحت القضية لدينا ، حين ظهرت بعض الأعمال الفنية فى الشعر والقصة فى الثقافة العربية غير مفهومة وغامضة ، وقد علل البعض ذلك ، بأنه الغموض وعدم الفهم ينتج من كون هذه الأعمال الفنية مستقبلية وثورية ٠٠ انظر بحث على أحمد سعيد « ادونيس » حول هذا الموضوع تحت عنوان « خواطر حول مشكلات التعبير والاتصال الشعريين فى المجتمع العربى» ٠ وهو بحث يبين الجذور التاريخية والاجتماعية والفكرية للمشكلة ٠

والظروف بحيث لا تصدم وجدان الرجل الغربي (١٣٩) . وهذا يعني أنه ليس هناك ما يمنع من أن يقتبس الفنان موضوعاته من حضارات أخرى ، ومن عصور زائلة ، ومن أن يحترم بصفة عامة الطابع التاريخي للميثولوجيا والتقاليد ، ولكن بشرط ألا يستخدم هذه التفاصيل الا كاطار للوحاته ، وأن يكيف مضمونها الباطن مع ضمير عصره . على نحو ما فعل جوته — على سبيل المثال — حين أبدع أعماله (١٤٠) . ويرى هيجل أن الشروط التي يتم فيها التحويل — من التاريخ الى الفن — تختلف من فن الى آخر ، فالشعر الغنائي أقل أنواع الشعر حاجة الى اللجوء الى الوصف التاريخي الخارجي ، بينما الشعر الملحمي هو الشعر الذي يحتاج الى قدر أكبر من التفاصيل ، لأنها تشكل الكساء التاريخي الخارجي ، ولذلك يقبلها الجمهور عن طيب خاطر . ويرد هيجل على النقاد الذين يندون بفساد ذوق الجمهور الذي لا يتجاوب مع مسرحية ما تركز — بشكل جوهري — على التفاصيل التاريخية ، بأن العمل الفني ليس موجودا من أجل النقاد فحسب ، وانما من أجل متعة الجمهور المباشرة ، ويخطيء النقاد في هجومهم على الجمهور ، لأنهم — في الأساس — جزء من هذا الجمهور ذاته ، الذي لا تثير اهتمامه الدقة المفطرة في ابراز التفاصيل التاريخية . ولذا يجب أن تتكيف المسرحيات عند تمثيلها مع شروط وعصر وعقلية الشعب الذي تقدم له ، حتى لو كانت مسرحيات أجنبية ، فلابد من ادخال التعديلات عليها ، لكي تلائم عصر وعقلية الشعب الذي تقدم له ، حتى لو كانت مسرحيات أجنبية ، فلابد من ادخال التعديلات عليها ، لكي تلائم عصر وعقلية الشعب تقدم له . ولذلك يبيح هيجل الوقوع في المغالطات التاريخية ، فمثلا يمكن تقديم أورفيوس وبين يديه « كمان » رغم أن الكمان آلة موسيقية لم تكن موجودة — تاريخيا — في عصر أورفيوس ، ذلك لأن الفن غير مطالب بالتفاصيل الدقيقة لعصر أورفيوس ، وانما يقدم أورفيوس كاطار للحديث عن موضوعات معاصرة (١٤١) .

وعلى هذا فالفنان ليس فنانا الا بقدر ما يعرف الحقيقة ، ويعرف كيف يضعها تحت أنظارنا في الشكل المناسب لها ، ولهذا لابد أن يراعي الفنان في البحث عن موضوعاته مستوى حضارة عصره ولغته . ولذلك فليس مهما في العمل الفني أن تكون التفاصيل الخارجية صحيحة تاريخيا ،

---

(١٣٩) Ibbid : p. 275.

(١٤٠) Ibid : p. 276.

(١٤١) Ibid : p. 277.

وانما المهم هو أن يعبر العمل الفني عن أسمى اهتمامات الروح ، وعن ما هو انساني في ذاته ، أي عن الأعماق الحقيقية للنفس ، ويجب أن يكون هذا المضمون قابلا للادراك في جميع أشكال التمثيل الحسى ، وأنه يظهر جوهره الأساسي عبر كل تفاصيل العمل الفني بصرف النظر عن صحته التاريخية . ويشير هيجل في الجزء الخاص بالشعر الدرامي وعلاقته بالجمهور ، الى أن موقف الجمهور من الأعمال الدرامية يختلف باختلاف ذوقه الجمالي ومدى ثقافته ، وعلى الشاعر أن يراعي جمهوره أثناء كتابته للعمل ، ولكن هذا لا يعني أن يضحي بالحقيقة ، وانما عليه أن يلتزم بها ، حتى لو كانت تضع الشاعر في موضوع التناقض مع أفكار شعبه وعصره . ولذلك فهو يبين « أن أخطر المواقف على الاطلاق هو الموقف الذى يتورط فيه الشاعر ابتغاء تملق الجمهور وكسب رضاه في اتجاه خاطىء . فيرتكب بذلك ــ عن عمد ــ خطيئة مزدوجة ، ضد الحقيقة وضد الفن » (١٤٢)

(جـ) الفنـــان : The Artist

بعد أن عرضت لتحليل هيجل لفكرة الجمال بشكل عام ، ثم عرضت لتحققهـــا الناقص في الجمال الطبيعي ، ثم تحدثت من الواقع المطابق للجمال وهو « المثـــال » وتعييناته المختلفة في العمل الفني ، يجدر أن نتوقف عند الفنان . لأنه اذا كان العمل الفنى هو نتاج للروح ، فلابد أن تكون هناك ذاتية خلاقة ، تصوغه وتشكله بحيث تخاطب به الآخر ، وهذه الذاتية هي الفنان . لأنه قد يتساءل البعض ، من أين يأتى الفنان بهذه القدرة والمقدرة على الابتكار ، وكيف ينتج عمله الفنى ؟

ويرتكز تحليل هيجل للفنان على ثلاثة عناصر أساسية وهي : مفهوم العبقرية Genius (*) والالهام ، ثم يدرس موضوعية هذا النشـاط

---

(١٤٢) Hegel : Aesthetics, Vol. II,80.

(*) حظيت نظرية العبقرية في الفن باهتمـام الفلاسـفة منـذ العصر اليونانى ، فمصدر فكرة العبقرية هو افلاطون الذى أعتقد ان الفن لا يمكن أن يصدر الا من شخص عبقرى يستمد تلك العبقرية من وحى او الهام تاتية من عالم مثـالى مفـارق للمـادة ، فيستطيع ان يبدع ما لا يستطيعه الانسان العادى ، وفكرة العبقرية هى فـكرة أساسية عند أنصار المدرسة الرومانتيكية مثل شليجل الذى اقام كل الفنون على اساس العبقـرية والالهام الالهى . وهى أيضا فكرة اساسية عند كولريدج وفشته وشوبنهور الذى راى أن الفنان العبقرى هو ذلك الشخص الذى حبته الطبيعة قدرة نفاذة لتأمل المثل او الصور ، وهذه الفكرة موجودة أيضا عند كانط ، حيث ذلك على اهمية العبقرية فى الفن حين بين انه فى مقدور اى انسان أن يتعلم كتاب « مبادىء فلسفة الطبيعـة » لنيوتن ، ولكنـه

الخلاق لدى الفنان ، ثم يعرف معنى الأصالة Originality مـــدى الفنـــان -(١٤٣) ٠

أولا : فيما يخص العبقرية ، يرى هيجل أن مصطلح العبقرية شديد العمومية ، فهو لا يطلق على الفنانين فحسب ، وانما ـ يطلق أيضـا ـ على كل رجل فذ فى مجاله ، بينما العبقرية فى الفن تتميز بثلاثة جوانب رئيســـية وهى المخيلة Imagination والموهبـة Talent والالهـــام Inspiration وتأتى القدرة العامة على الخلق الفنى لدى الفنـــان ، نتيجة لوجود المخيلة Phantasie وهى أهم ملكة فنية لدى هيجل على الاطلاق ، وهو يفرق بين نوعين من الخيال ، الخيال المبدع لدى الفنان ، والخيال السلبى المحض الموجود لدى الانسان العادى (*) ، فالخيال المبدع يتيح للفنان أن يعقل الواقع وأشكاله ، وأن ينقش فى ذهنه الصـــور المتنوعة للواقع المرئية والمسموعة ، التى تعتبر المادة الخام التى يعيـد الفنان صياغتها وفق مفهومه عن المثال ، بمعنى أن الخيال المبدع يقرن الأشكال الخارجية بتآلف حميم مع عالم الانسان الداخلى ، بينما الخيال السلبى ـ لدى الانسان العادى ـ يقتصر دوره على تصور وتذكر الأحداث والصور والأصوات التى يمر بها الانســان ويستدعيها الى الذاكرة عند الحاجة اليها ، ولا تتميز بأى صورة من صور الابداع ٠ بينما الخيال المبدع لا يتوقف عن الادراك البسيط للواقع الخارجى والداخلى ، لأن العمل الفنى ليس مجرد كشف عن الروح المتجسد فى أشـكال خارجية وانما

لا يمكنه ان يتعلم طريقة نظم اشعار خالدة مثل اشعار هوميروس وهذا يعنى أن الابداع الفنى ـ عند كانط ـ يعتمد على المقدرة الفطرية والالهام ، وهى أمور لا يمكن تعلمها ، وهذا هو الفارق بين العلم والفن وقد أبرز شلنج ايضا اهمية العبقرية فى الفن ، فالفن الانسانى هو نتاج العبقرية ، والعبقرية لديه المقدرة على انتاج اشياء فنية تقترب من تلك الصور الأزلية ٠

انظر د٠ زكريا ابراهيم : **مشكلة الفن** ، ص ١٤٥ ـ ١٤٦ ٠

وقد اهتم د٠ مصطفى سويف بالعبقرية فى الفن من الناحية النفسية ، ومثال ذلك كتابه **العبقرية فى الفن** ـ المكتبة الثقافية ـ القاهرة ١٩٧٢ ٠

وأيضا جان برتليمى : **بحث فى علم الجمال** : ترجمة د٠ أنور عبد العزيز ٠ ٨٢ وما بعدها ٠

(١٤٣) Hegel : Aesthetics, p. 28.

(*) يفرق محيى الدين بن عربى بين نوعين من كخيال ، الخيال المطلق والخيال البسيط ويقصد بالخيال المطلق القوة الخالقة التى تطل على الموجودات ، وينقسم الخيال المطلق الى خيال منفصل وهو مبدعات الخيال المطلق اى الموجودات ، والخيال المتصل فهو اتصال بعالم الخيال المطلق (سهام عبد المجيد : **المعرفة عند ابن عربى**) ١٩٨٦ ٠ ص ٣٢٢

يتجاوز هذا الادراك البسيط لكي يعبر عن حقيقة الواقع الذى أضفى عليه طابعا مثاليا Idealisetion ، ولذلك يعمل خياله المبدع على اختيار وتنقية الصور والأحداث من الأشياء العرضية والجزئيــة لكي يعبر عن الجوهر الحقيقي والطابع الأساسي للأشياء (١٤٤) • وهذا يبين أن الفنان لا يضع موضوعه موضع التنفيذ الا بعد أن يكون قد درسه من مختلف الأوجه والزوايا ، ولذلك يعتقد هيجل أن الفنان الذى لا يتمتع بخيال مبدع قوى لا ينتج عملا فنيا خالدا ، فالفنان الذى يتوصـــل الى ادراك التداخل بين المضمون العقلانى والمضمون الواقعى فى الأشياء هو الذى يعتمد على التأمل العميق لملكة الفهم ، ويعتمد أيضا على عمق العاطفة • ولهذا يرفض هيجل مبدأ التلقائية فى الفن ، لأن العمل الفنى هو حصيلة عقل الفنان وعاطفته ، وعلى سبيل المثال ، لا يمكن أن نقول أن أشعار هوميروس قد نظمها الشـــاعر فى نومه ، أى بدون تفكير ، لأنه بدون الاختيار ، يعجز الفنان عن السيطرة على المضمون الذى يبغى صوغه وعن التمكن منه • ولذلك فالفنان يحتاج الى تركيز نفسى خاص ، يتيح له القدرة أن يجعل من موضوعه ومن الشكل الذى يصممه جزء من ذاته ، ولهذا فلا يكفى أن يكون الفنان خبيرا بالعالم ، بل لابد أيضا أن يكون لديه قدر كبير من المشاعر الفياضة (١٤٥) •

ويرى هيجل أن العبقرية تتفتق فى أيام الشباب ، ويدلل على صحة ذلك بحالتى شيلر وجوته ، بينما الكهول ــ هم وحدهم ــ القادرون على أن يسبغوا على الأعمال الفنية طابع النضج ، ويتضح هذا اذا قارنا بين أعمال الشباب عند شيلر وجوته وغيرهما وأعمال الكهولة لديهم ، لنجد أن العبقرية تتضح فى أعمال الشباب ، بينما النضج يتضح فى أعمالهم المتأخرة • ويميز هيجل بين العبقرية والموهبة ، على أساس أن العبقرية هى القدرة على الخلق الفنى ، والموهبة هى المهارة المعينة فى جانب معين من جوانب الفن ، فعلى سبيل المثال يمكن أن نقول أن شخصا ما عازف كمان موهوب ، أو مطرب موهوب ، لكنه لا يتجاوز هذه الدائرة ــ الموهبة ــ الى الخلق الفنى ، وهذا يعنى أن الابداع الفنى يتطلب العبقرية الى جانب الموهبة ، ولذلك يمكن القول بأن الموهبة بدون العبقرية لا تتخطى مهارة خارجية بحتة (١٤٦) • ويرد هيجل على الرأى القائل بفطرية العبقرية والموهبة على الاطلاق ، هذا الرأى الذى يرى أن الموهبة والعبقرية يولد

---

(١٤٤) Hegel : Aesthetics, pp. 281-82.

(١٤٥) Ibid : p. 283.

(١٤٦) Ibid : p. 283.

الفرد وهو مزود بهما دون أى مجهود أو تنمية لهذه الموهبة أو تلك العبقرية ، ويرى هيجل أن الانسان يولد وقد يكون لديه استعداد طبيعى لنوع معين من الفنون ، أى أنه يقر القول بفطرية الموهبة والعبقرية ولكنه يختلف عن الرأى السابق فى كونه يرى أن العبقرية تحتاج لتربيه وتعليم خاصيين ، فمثلا الانسان الذى يولد ولديه موهبة وعبقرية كتابة الشعر ، فان هذا لا يكفيه لكى يقول شعرا ، بل عليه أن يتعلم الوزن والايقاع والقافية ، أى المهارة الحرفية ، والعبقرى يختلف عن الانسان العادى فى كونه لا يبذل مجهودا كبيرا فى تعلم المهارة الحرفية الخاصة بفنه ، لأنه يجد فى تعليمه لهذه القواعد ميلا فى داخله ، بينما غير العبقرى قد يبذل مجهودا كبيرا ولا يستطيع أن يستوعب تماما المهارة الفنية التقنية الخاصة بفن من الفنون (١٤٧) . ويرى هيجل أن الفنون المختلفة تمت بصلة ما الى العبقرية القومية (*) ، والاستعدادات الطبيعية لدى شعب من الشعوب ، فالايطاليون – على سبيل المثال – يملكون حس الغناء والطرب الطبيعى ، ولذلك يكثر لديهم مرتجلو الشعر ، وبهذا المعنى فان هيجل لا يقصر العبقرية على شخص واحد فحسب ، ولكن يمكن أن تمتد لتشمل شعبا بأكمله ، فلقد اشتهر الاغريق بأشعارهم الملحمية ، التى عرفوا كيف يسبغون عليها شكلا عظيما ، بينما لم يتميز الرومان فى فن خاص بهم ، بل نقلوا الفن الاغريقى لديهم (١٤٨) . وقد تظهر عبقرية الشعب فى الأغانى الشعبية التى تتسم بطابع قومى وطبيعى ، ولذلك يربط هيجل بين الفن ونمط الانتاج السائد من ناحية وبين عبقرية الشعب القومية من ناحية أخرى .

وبناء على ما سبق ، يمكن أن نحدد سمات نظرية العبقرية فى الفن عند هيجل فى ثلاثة جوانب رئيسية : **أولها** : نظرية الموهبة والاستعداد الطبيعى لدى الانسان لفن من الفنون ، **وثانيها** : ارتباط هذا بعبقرية الشعب الذى ينتمى اليها الفنان ، **وثالثها** : سهولة الانتاج الداخلى والمهارة التقنية الخارجية التى يدلل عليها العبقرى فى بعض الفنون ، بمعنى أن العقبات الخاصة بالفنون مثل قيود الوزن فى الشعر ، ومعرفة قواعد الألوان والظل والضوء فى الرسم لا تقف حائلا أمام العبقرية ، انما تتضاءل هذه الصعوبات أمام الجهود التى يبذلها العبقرى لكى يعطى

---

(١٤٧) Ibid : p. 284.

(★) يقصد هيجل بمصطلح العبقرية القومية The Genius of Nationality الاستعداد الطبيعى لدى شعب من الشعوب فى فن معين .

(١٤٨) Ibid :. 285.

شكلا حسيا لكل ما يشعر به ولكن ما يرغب في تمثيله . فالاحساس عند الفنان العبقرى يتحول — بعد التعلم — الى لحن ، ويغدو كل شيء لدى الرسام شكلا وزمنا ولونا ، والمسألة هنا ليست مجرد تمثل نظرى وانما استعداد عملى ، بمعنى أن العبقرى الحقيقي يتمكن من المهارة الخارجية لفنه في وقت مبكر ويتعلم كيف يرغم أفقر المواد وأقلها مطاوعة على تجسيد ابداعات تخيله الباطني وتمثيلها ، وصحيح أن سيطرة الفنان العبقرى على المواد تتطلب ممارسة طويلة ومضنية ، لكن الخبرة المكتسبة بالممارسة وحدها — دون العبقرية والموهبة — لا تكفى لانتاج عمل فنى حى (١٤٩) .

أما الالهام ، وكيف يحدث للفنان ؟ ، فان هيجل ينفى أن الالهام ينشأ لدى الفنان نتيجة لاستثارة حسية ، لأن تناول الخمر أو ، تأمل السماء ، ليس كافيا وحده لانتاج عمل فنى حى ، كما ينفى هيجل أن يأتى الالهام نتيجة لارادة الفنان وعزمه على انتاج عمل معين ، لأن الالهام الحقيقى هو الذى يتولد عن مضمون معين يرتبط بشكل حميم مع الذات ، ومع التنفيذ الموضوعى ، بمعنى أن الالهام يأتى حين يستغرق الفنان بكامل ذاته في الموضوع الذى يقوم بتنفيذه ، حتى لوكان هذا الموضوع بناء على تكليف خارجى مثلما حدث مع « مايكل أنجلو » أو « ليوناردو دافنشى » أو « بندار » ، حين كلفوا بأعمال محددة ، استغرقوا فيها تماما ، فتوقدت فيهم شرارة الالهام . وهذا يعنى أن التحريض على العمل الفنى قد يأتى من الخارج ، لكن الشرط الوحيد الذى يجب على الفنان أن يقوم به هو أن يكرس للعمل الفنى كل اهتمامه ، وأن يحيى الموضوع في داخل ذاته ، وحينئذ يأتى الهام العبقرية من تلقاء نفسه ، وحين يتمكن الموضوع من ذات الفنان العبقرى ، فانه لا يرتاح أبدا ، ولا يهدأ له بال حتى يقوم بتنفيذ العمل الفنى ، وهذا يعنى أن أساس الالهام عند هيجل هو وقوع الفنان تحت سيطرة هاجس الموضوع وسلطانه (١٥٠) ، وحضوره الدائم فيه ، وحين ينسى الفنان خصوصيته الذاتية ، لكى يغوص بكليته في الموضوع الذى يريد أن يتناوله ، فانه يجد نفسه قد استحوذ عليها الشكل الفنى الذى يصور الموضوع .

ويميز هيجل بين الالهام الخلاق والالهام الردىء ، فالالهام الخلاق هو الذى يختفى فيه الفنان من أجل تأكيد حضور العمل الفنى ، بينما

---

(١٤٩) Ibid : p. 286.
(١٥٠) Ibid : p. 287.

الالهام الردىء يبين لنا ذاتية الفنان ويضخمها ويجعلها تطل من العمل الفنى (١٥١) · ولذلك فالالهام يرتبط بموضوعية التمثيل الخارجى المعبر عن الحقيقة الباطنية ، التى نجدها فى مؤلفات الشباب « لجوته » التى تقدم مضمونا حقيقيا وجوهريا من خلال التمثيل الخارجى الموضوعى ، وترتبط موضوعية التمثيل الفنى لدى الفنان ، بعدم المباشرة ، بمعنى أن الفنان لا يبيح عما فى داخله بكلمات مباشرة ، وانما باشارات موحية تنم عما بداخله ، ولا تفصح عنه ، ولكن هذه الاشارات تبوح لنا بكل عمق الاحساس ، رغم كونه فى حالة تركز شديد ، وهذا ما نجده فى قصائد جوته الغنائية Lieder ، مثل قصيدة أنين الراعى The Shepherd's Lament فهى من أجمل الأشعار التى تصف القلب الذى حطمه الألم والحزن ، ويبقى مع ذلك أخرس مقفلا ، فلا يفصح عما فيه الا باشارات خارجية (١٥٢) · ويرى هيجل أن المضمون الحقيقى ، « المضمون المثال » ، الموضوع الملهم للفنان ، ينبغى أن يتاح له ان يتكشف وينفتح من خلال العمل الفنى ، بحيث يعمل الفنان كل ما بوسعه لتقديم العمل الفنى الذى يعبر ويفصح عما فى أعماقه ·

ويمكن القول أن مفهوم الأصالة Originality هو المركب الذى يجمع بين العبقرية وموضوعية التمثيل الخارجى عن الحقيقة الباطنية ، وتقف أمام الأصالة الحقيقية عقبتان : هما الطريقة الذاتية ، والأسلوب (Style, Manner) بمعنى أن العمل الفنى يكون غير مكتمل اذا ركز الفنان على جانب واحد فقط سواء كان تركيزه على الذاتية فقط ، أو على الجانب الشكلى الذى يتمثل فى الأسلوب فقط أيضا ، بينما العمل الفنى الكامل هو الذى يجمع بينهما فى شىء واحد هو الأصالة (١٥٣) والطريقة الذاتية تعنى — فى هذا التحليل الذى أقدمه — الصفات الخاصة للفنان ، صحيح أن كل عمل فنى يحمل كيفية معينة فى الابتكار والتصميم وتكون نابعة من ذات معينة ، هى ذات الفنان وشخصيته ، ولكن المغالاة بشأن التركيز على المعالجة الذاتية للموضوعات ، قد تجعل العمل الفنى يتناقض مع فكرة المثال — وهى التعبير الكلى عن جوهر الأشياء وحقيقتها — لأنه حينذاك ، بدلا من أن يستجيب الفنان لسلطان الفن ، ويتركه يؤثر فيه ، يستسلم لذاتيته ، مع كل ما فى الذاتية من جوانب عرضـــية وعديمة الفائدة ، ولذلك على الفنان أن يلغى الجوانب العرضية لشخصيته الذاتية

---

(١٥١) Ibid : p. 288.

(١٥٢) Ibid : p. 291.

(١٥٣) Ibid : p. 291.

ولا يجعلها تؤثر على انتاجه للعمل الفنى ، ويمكن للطابع الجوهرى لذاتيه الفنان أن يظهر فى الأعمال الفنية من خلال التصميم esion ، فان قارنتا بين عدد من الفنانين فى استخدامهم للالوان ، وتوزيع المساحات المضيئة والمعتمة ، سنجد أن لكل فنان نمطا خاصا من التصميم يظهر فى لوحاته ، مثل توزيع الضوء والظل عند رمبرانت ، وتصوير العيون بشكل خاص عند ليوناردو دافنشى ، ولذلك يمكن القول بأن هناك لونا خاصا لكل فنان ، يهبه امكانات أكثر ، وهذا ما نلاحظه لدى جوين Goyen (*) الذى يهتم دوما فى لوحاته بابراز مشاهد الطبيعة فى ضوء القمر ، ووجود الكثبان الرملية فى العديد من المشاهد الطبيعية (١٥٤) . ولكن كثرة تفاصيل بعينها فى أعمال الفنان قد تتحول الى عادة ، وتنقل الفن الى طبيعة ثانية ، تؤدى الى انحطاط الفن ، لأن تزايد السهولة التى تنتج عن التكرار الآلى الذى لا يساهم فيه الفنان بكل روحه والهامه ، وحينئذ يتحول الفن إلى حرفة ، أو مهارة ، ولهذا يجب على الفنان أن يتحاشى المغالاة فى ابراز طابعه الذاتى فى أعماله ، حتى لا يفقد العمل الفنى كثيرا من عناصره الجوهرية ، وحتى لا يتحول العمل الفنى الى عادة ، وانما يحرص دائما على رؤية طبيعة الشىء المطلوب تمثيله بالذات (١٥٥) .

أما « الأسلوب » والمغالاة فيه ، فانه يكون أيضا على حساب جودة العمل الفنى ، لأنه اذا كان الأسلوب هو الانسان – على حد تعبير الكاتب الفرنسى بوفون Buffon (١٧٠٧ – ١٧٨٨) فان هذا يعنى أن الأسلوب هو نمط الأداء أو تنفيذ العمل الفنى ، الذى يأخذ فى اعتباره شروط المواد المستخدمة ، وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن أو ذاك (١٥٦) .

وانعدام الأسلوب لدى فنان ما ، يتأتى نتيجة لعجز الفنان عن التآلف مع شروط المواد المستخدمة ، أو يرجع الى نواحى ذاتية ، حيث يركز الفنان على جوانبه الذاتية الخاصة به ، ولا يمتثل لقوانين الفن الذى يبدع فيه . أما الأصالة فهى التى تجمع بين الطريقة الذاتية والأسلوب ، وهى تعنى التعبير الداخلى من خلال الموضوعى الخارجى ، ومن خلال قوانين هذا

(*) فان جوين رسام هولندى (١٥٩٦ – ١٦٥٦) ، له لوحات عن البحر والطبيعة ، اشتهر بالوانه المنسجمة فى تصوير الطبيعة .

(١٥٤)

(١٥٥) Ibid : p. 292.

(١٥٦) Ibid : p. 293.

الموضوعى . ولذلك فهى تقرن بين الجانبين الذاتى والموضوعى للتمثيل الفنى على نحو لا نجد فيه أى عنصر من العنصرين غريبا عن الآخر . والأصالة تعبر عما هو عفوى الى أقصى حدود العفوية لدى الفنان بحيث ينبع من صميم طبيعة الموضوع ، وبحيث تظهر أصالة الفنان وكأنها أصالة الموضوع نفسه . بحيث نجد أن الأصالة الحقيقية فى العمل الفنى تعنى أن أصالة العمل الفنى هى أصالة الفنان ذاته أيضا ، بحيث لا يمكن الفصل والتمييز بينهما ، أى أن الأصالة تمتص الخصوصيات المتاحة لدى الفنان لكى يستطيع تجسيد موضوعه فى العمل الفنى وفق الحقيقة بدلا من أن يستسلم لهواه ولنزوته الأنية (١٥٧) . ومن أفضل الفنانين الذين يعبرون عن الأصالة فى أعمالهم يذكر هيجل : هوميروس ، وسوفوكليس وفرجيل وشكسبير .

---

(١٥٧) Ibid : p. 296.

الفصل الرابع

فلسفة الفن عند هيجل

« ان فلسفة الفن لا تسعى الى فرض قواعد ما على الفنانين ، فى تحقيق الجمال ، وانما عليها ان تبحث فى الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه ـ واقعيا ـ فى الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها صياغة شروط ما للانتاج الفنى » •

(هيجل ـ محاضرات فى فلسفة الفن الجميل ـ الترجمة الانجليزية ص ١٨) •

تمهيـــد :

بعد أن شرحت فى الفصل السابق ، ميتافيزيقا الجمال عند هيجل ، وارتباط الجمال بمجمل نسقه الفلسفى بشكل عام ، ومفهوم المثال لديه ، وتحققاته فى العمل الفنى ، يجب ان نعرض لفلسفة الفن ، التى قدمها هيجل فى المقدمة الهامة التى صدر بها كتابه « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » ، ويمكن أن نلاحظ فى هذه المقدمة ، فيما يختص بطريقة هيجل فى تحليل فلسفته الفنية ، أنه يعرض فلسفته فى الفن من خلال نقده للاتجاهــات الفلسفية الرئيسية فى تاريخ الفلسفة ، ومن خلال نقده

للاتجاهات السائدة في عصره ، بمعنى أنه يطرح رؤيته من خلال تحليله النقدى لهذه الاتجاهات المختلفة التى حاولت أن تدرس الجمال والعمل الفنى ، ولابد أن أشير الى أن المقصود بالتحليل النقدى ــ هنا ــ ليس هو بيان أوجه النقص والقصور فى تناول الفن والجمال فحسب ، وانما يتجاوز هذا لادارة حوار جدلى يقوم على أساس السلب ، بمعنى أنه حين يحلل فلسفة أفلاطون الجمالية ، فهو يأخذ منه البعد الكلى فى الفن ، ويرفض بعض الجوانب الأخرى التى لا تتفق مع رؤيته الجمالية . ولعل السبب الذى جعل هيجل يلجأ الى هذا المنهج فى مقدمة كتابه الهام ، هو أنه يريد أن يبين ــ منذ البداية ــ أنه حريص أشد الحرص على تقديم فلسفة جمالية ، تكون متسقة مع فلسفته الكلية ، ولهذا فان كثيرا من النقد الذى يوجه الى كانط ، هو فى الحقيقة ، قد ذكره من قبل فى اماكن متفرقة من ظاهريات الروح ، وموسوعة العلوم الفلسفية ، وتاريخ الفلسفة ، ولذلك فالاختلاف بين هيجل وغيره من الفلاسفة الذين يذكرهم أيضا ، ليس خلافا فى الرؤى الجمالية وفلسفة الفن ، وانما هو خلاف عميق الجذور ، بينه وبينهم . فى رؤيتهم الفلسفية العامة ، ولعل خلافه معهم فى الجمال والفن ، هو نتيجة للخلاف الجذرى الأول بينهم .

ولهذا فان « محاضرات هيجل حول فلسفة الفن الجميل » تبدأ بقوله : « تشتد الحاجة الى تقليب النظر فى مختلف تصورات الجمال ، وتحليلها ، ومحاولة استخلاص مفهومها بعد مقابلتها عقليـــا بالوقائع والمعطيات التى يحوزتنا للوصــــول الى تعريف للجمال » (١) ، وذلك لأنه يرى أن فلسفة الفن جزء من الفلسفة ، وبالتالى لا يمكن تناول الفن الا من خلال الكل الفلسفى الذى ينتمى اليه ، لأن الفلسفة ــ عند هيجل ــ هى فى مجموعها التى تعطينا معرفة الكون بوصفه كلية ، تترابط أجزائها ، وتشكل ــ فى النهاية ــ عالما من عوالم الحقيقة (٢) وهذا يعنى أن مفهوم الجمال مسلمة تنبع من نسق الفلسفة ، لأن الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح لكى يحقق ذاته ، واذا كان الجمال مرتبط بالفلسفة على هذا النحو ، فان علم الجمال مطالب بأن يؤكد وجود موضوعه وهو دراسة الفن الجميل . ثم يبين طبيعة هذا الفن ، « فموضوع كل علم يقدم لأول وهلة جانبين : **أولهما** : أن مثل هذا الموضوع موجود ، **وثانيهما** : ماهية هذا الموضوع (٣) ، وكما سبق أن بينت فى الفصل الثالث من هذا البحث ، أن الجمال الفنى ، وليس الجمال الطبيعى ، هو موضوع هذا العلم ، لأن الجمال الفنى أسمى

---

(١) Hegel : Aesthetics, Vol. I, Introduction, p. 3.

(٢) Ibid : p. 23.

(٣) Ibid : p. 3.

من الجمال الطبيعى ، لأنه خلق حر من نتـــاج العقل البشرى أو الروح الانسانية ، وتبعا لذلك فان هيجل يقرر أن موضوع علم الجمال هو تلك المبدعات الفنية التى تخلقها الروح البشرية حين تعبر عن ذاتها فى العالم الخارجى • « وواضح من هذا أن علم الجمال ـ فى نظر هيجل ـ ليس علما كونيا Cosmology ، بل هو علم انسانى أو هو على حد تعبيره « علم من علوم الروح » (٤) •

ولكن حين نتحدث عن علم ما يدرس « الجمال » Beauty ، فانه سرعان ما تتبين أن الجمال ظاهرة عامة تتدخل فى معظم ظروف حياتنا ، اذ نصادفه فى كل مكان ، ويكفى ان نرجع الى تاريخ البشرية ، لكى نتحقق من أن الجمال قد وجد فى كل زمان ومكان ، وانه كان دائما وثيق الصلة بكل من الدين والفلسفة ، ويتضح لنا ـ بوجه خاص ـ أن الانسان لجأ على الدوام الى الفن ، كوسيلة لسمو الفكر والروح ، ولذلك فقد حبت الشعوب أسمى أفكارها وأرفع اهتماماتها الروحية فى الفن ، وهكذا جاءت المنتجـات الفنية بمثابة تسجيلات حيـة لأعظم ما توصلت اليه تصورات الشعوب المختلفة ، وأن نظرة واحدة يلقيها الانسان على الأشكال الفنية التى تركتها لنا الشعوب القديمة ، مثل المعابد والأهرامات فى الحضارة المصرية والآثار الفنية فى الحضارة اليونانية ، تبين لنا أن الفن هو المفتاح الهـام الذى بفضلـــه نمتلك القدرة على فهم حـكمة ودين العديد من الشعوب (٥) ، لأن الفن كان ـ فى كثير من الديانات القديمة ـ هو الوسيلة الوحيدة التى استعانت بها الشعوب من أجل التعبير عن تصوراتها فى صورة عينية محسوسة ، ولهذا فان مؤرخ الحضارة يستفيد من الفن فى فهم كثير من الحضارات •

ـ هل هناك امكانية لقيام فلسفة الفن ؟ :

يتساءل هيجل ـ منذ البداية فى مقدمته ـ هل هناك امكانية لقيام « علم الجمال » رغم أن الظواهر الجمالية تبدو فى أشكال عديدة لا حصر

---

(٤) د• زكريا ابراهيم : فلسفة الفن عند هيجل : مجـلة « المجلة » القـاهرة ، العدد ١٠٧ ، نوفمبر ١٩٦٥ ، ص ٤٨ •

(٥) Hegel : op. cit., pp. 7-8.

لها ، وموضوعات متباينة كثيرة ؟ وكيف يمكن أن نخضع الجمال للبحث الموضوعي ، والفلسفي ، حتى اذا علمنا أن الجمال هو موضوع التخيل والحدس والعاطفة ؟ ، فكيف نجعل منه مبحثا فلسفيا يخضع للفكر في حين ان ما يميز الجميل ــ بشكل خاص ــ هو الطابع الحر ، الذى يجعل منه ابداعا متخضا ، من الصعب أن يتطابق مع أية فكرة سابقة ؟ .

هذه بعض التساؤلات التى يطرحها هيجل ، ويرى أنها هى البداية التى ينبغى أن تبدأ منها أى محاولة علمية تحاول أن تخضع الظاهرة الجماليه للدراسة الموضوعية ، وهيجل يرد على التساؤل الأول ، بأننا اذا حاولنا أن ندرس الجمال الذى يتبدى فى أشياء لا متناهية التنوع مثل ابداعات النحت ، والموسيقى وغيرها من الفنون ــ لأن كل فن يقدم كمية لا متناهية من الأشكال ، سواء فى العصور المختلفة أو لدى الشعوب المتباينة ــ عن طريق تقسيم الأشكال الخاصة للفن الى أنواع ، ثم نحاول أن نستنبط القواعد الخاصة بكل نوع من الأشكال الفنية ، فان هذا ليس دراسة فلسفية للفن ، وانما هو نظرية للفن ، وهيجل لا يقصد تقديم « نظرية » فى الفن تقدم القواعد التى يمكن أن يسير بمقتضاها الفن ، كما فعل « هوراس » فى كتابه عن « فن الشعر » (*) وانما يطمح الى تقديم فلسفة للفن ، لا تبدأ من الكلى وانما من الجزئى ، ولذلك فان هيجل يعارض تعريفات الجمال التى تستخلص من « نظرية الفن » ، وذلك لأن تحديد الفن بقواعد ثابتة أمر مستحيل ، لأنه يتم ــ فى كل عصر ــ اكتشاف قواعد وتحديدات جديدة للفن ، ولأنه ــ أيضا ــ اذا اتبعنا طريق نظرية الفن ، فانه يستحيل اكتشاف قاعدة يمكن اعتمادها للفصل بين ما هو جميل ، وما هو ليس جميلا (٦) .

ويرى هيجل أن ولادة مصطلح الاستطيقا ترجع الى تلك الحقبة التى كانت سائدة فيها مدرسة فولف School of Wolff الفلسفية (*) ، وباومجارتن Baumagarten (**) هو الذى أطلق اسم الاستطيقا

(*) اصطلاح Poetics أو The Art of Poetry اصطلاح شائع يوحى بالتوقف عن الشعر ولكنه يعبر عن الفن بشكل عام .

(٦) Hegel : op. cit., p. 44.

(*) مدرسة فولف يقصد بها اتباع الفيلسوف الالمانى فولف Wolff (وهو من اتباع لايبنتز (١٦٧٩ ــ ١٧٥٤) .

(**) باومجارتن (١٧١٤ ــ ١٧٦٢) هو أول من عرف علم الجمال فى مؤلفه « الاستطيقا » الذى صدر سنة ١٧٥٠ .

Aesthetice على « علم الاحساسات والشعور » ، وهو يستمده من نظرية الجمال . وكان يبدو ـ فى أول الأمر ـ وكأنه اكتشاف فلسفى ، رغم أن هذا المصطلح كان مألوفا فى الفكر الألمانى ، ولكن الشعوب الآخر ـ كما يرى هيجل ـ كانت تجهله ، فالفرنسيون يطلقون على هذا المبحث اسم نظرية الفنون Theorie des Arts ، بينما الانجليز يدرجونه فى النقـــد Critic

وقد استخدم مصطلح الكالسطيقا Callistics ، نسبة الى كلمة Callis وتعنى فى اللغة اليونانية القديمة « الجمال » ، والمقصود بهذا المصطلح اليونانى ليس الجمال بوجه عام ، وانما الجمال بوصفه ابداعا فنيا ، ويقترح هيجل عنوانا آخر هو « الفن الجميل » Philosophy of Fine Art الذى اتخـذه عنوانا لمحاضراته ، لأنه يرى أن مصـــطلح الاستطيقا ليس أنسب المصطلحات ، لكنه أكثرها شيوعا وتوطيدا بين دارسى الفن (٧) .

وهكذا نجد أن هيجل يعتمد على تفرقته بين نظرية الفن وفلسفة الفن للرد على الاعتراض الأول ، الذى يتساءل كيف يمكن دراسة الجمال رغم أشكاله المتنوعة غير المتناهية ، فاذا كانت نظرية الفن تبدأ من الخاص ، أو الجزئى أو المدرك ، حتى تصل الى القواعد العامة لكل نوع فنى ، فان فلسفة الفن تبدأ من العام ، والأساس الذى ينبغى أن تقوم عليه دراسة الجمال ، ليس هو الخاص ، الجزئى ، وانما العام ، وبلغة هيجل «الفكرة» ، ولذلك فهو يبدأ بالفكرة أو المدرك الكلى ، ومعنى هذا أن هيجل لا يريد أن يبدأ بحثه بدراسة الموضوعات الجميلة ، بل بدراسة « فكرة الجمال » ، ولا شك أن هيجل يساير هنا أفلاطون الذى قال قديما فى محاورة هيبياس : « انه لابد لنا أن نوجه أنظارنا الى الجمال نفســه ، بدلا من الأشــكال الجزئية التى نقول عنها جميلة » (٨) ، لأنه يريد أن يبدأ من الجمال بوصفه فكرة أو حقيقة كلية ، لكى يتحاشى الوقوع فى المأزق الذى تسببه كثرة الموضوعات الجميلة أو تعدد مظاهر الجمال . بل ان هذا التعدد والتنوع فى الأشكال الفنية هو الذى يفرض علينا ـ من وجهة نظر هيجل ـ أن نبدأ بالكلى ، أى الجمال الذى يحتوى التنوع ، وهذا ما سبق أن عبر عنه أفلاطون ، ولكن هيجل يطور أفكار أفلاطون ويبين أن الفكرة الكلية ،

---

(٧) Ibid : p. I. .....J ...JJJJJ

(٨) Plato : Greater Hippias ; p. 7. (Trans. by : B. Jowett. from Aesthetic Theories, ed. by : K. Aschenbrenner. New Jersy, 1965).

لابد أن تتمايز ـ فيما بعد ـ وتتخصص لكي يتولد عنها التنوع والكثرة ، بحيث نستطيع أن ندرك الفروق بين الأشكال الفنية المختلفة ·

أما رد هيجل على التساؤل الثانى ، الذى يقول : كيف يمكن دراسة الفن فلسفيا ، فى حين أن الفن هو موضوع الاحساس والعاطفة والخيال ؟ أى أنه ليس موضوعا للادراك والفهم والمعرفة ، وبالتالى فان ادخال الفكر على الأعمال الفنية يقضى على الجانب النوعى للفن · ويرد هيجل على هذا ، بأن الأعمال الفنية اذا كانت وليدة النشاط الروحى للانسان ، فان الفن لا يمكن أن يخلو تماما من كل طابع فكرى وروحى ، صحيح ان للفن طابعاً حسيا واضحا ، لكن الأعمال الفنية هى أقرب الى الفكر والروح من شتى مظاهر الطبيعة الخارجية الجامدة ، والساكنة ، واذا لم تكن للفن مثل هذه الطبيعة الروحية ، فان الروح لا تستطيع أن تتعرف على ذاتها فى سائر منتجات الفن ، ولا ينكر هيجل أن الروح تغترب « Alienated » عن ذاتها فى الأعمال الفنية ، لأن طبيعة الفكرة الشاملة الفنية تستحيل الى صورة حسية تستثير العاطفة وتنبه الحساسية ، ولكن العمل الفنى ـ رغم ذلك ـ هو ظاهرة روحية تندرج تحت التفكير التصورى ، وبالتالى فان موضوعه يقبل الدراسة الفلسفية ، لأنه حين يسعى العقل البشرى الى فهم الظاهرة الجمالية ، فانه يستجيب فى هذا لحاجته الطبيعية التى تمليها عليه طبيعته فى تسليط الفكر على كل حقيقة مهما كانت · فالروح يحاول ادراك ذاته عن طريق تحويل الأشكال الفنية المتخارجة والمستلبة الى الفكر وارجاعه اليه على هذا النحو ، فاذا كان الفن ينتسب الى طبيعة مغايرة للفكر وهى الحدس والشعور والخيال ، فان الفكر يدرك نفسه فى هذ الآخر المغاير لذاته (٩) ·

ويطرح هيجل سببا آخر لدراسة الفن دراسة فلسفية ، وهو سبب تاريخى وحضارى ، وهو أن العصر الذى نعيش فيه لم يعد يعطى للفن تلك المكانة الكبرى التى كان يتمتع بها قديما ، وبالتالى فالفن فى العصور الحديثة أصبح موضوعا للتصور والتمثل وتجرد من الطابع العينى المباشر الذى كان سائدا فى الحضارات القديمة ، حيث كان الفن يوفر للشعوب حاجاتها الروحية ، وتجد فيه تصوراتها عن العالم والكون ، أى كان خبرة معاشة تتسم بطابع حيوى مباشر ، ولذلك كان الفن يتحد بالدين والفلسفة لديهم (١٠) · وهذا هو الفارق بين حضارتين ، فالفن كان يمثل بالنسبة

---

(٩) Hegel : Aesthetics, p. 31.

(١٠) Ibid : p. 8.

للشعوب القديمة اشباعا روحيا ، بينما تضاءلت مكانة الفن فى حياة الانسان فى العصر الحديث ، فلم يعد يعبر الفن وحده عن ثقافه الانسان ، وانما نجد ثقافة الانسان تعبر عن نفسها فى القانون والتعليم والوضع السياسى والاجتماعى ، ولذلك أصبح الانسان فى العصور الحديثة ميالا الى صياغة أى موضـوع صياغة مجردة وعامة ، وبالتالى أصبح الفن ـ أيضا ـ موضوعا للتفكير التأملى المجرد ، لأنه اذا كانت الحضارة المعاصرة قد أصبحت خاضعة تماما للقواعد والقوانين والتصـــورات المجردة ، فان الانسان قد فقد جانبا من الحساسية الفنية المباشرة ، التى كان يتمتع بها الانسان اليونانى فى حضارته القديمة ، وهذا نتيجة لتغير دور الفن فى حياة الانسان المعاصر عنه فى حياة الانسان فى الحضارات القديمة ، حيث كان الفن يتدخل فى كل شىء فى حياة الانسان ، الى ان أصبح يظهر وكأنه شىء فائض عن الحاجة ، ولهذا يشير هيجل الى أننا أصبحنا نميل الى الاقتصار على التأمل فى الفن واطلاق بعض الأحكام العقلية عليه ، ولم تعد الظاهرة الجمالية خبرة معاشة ، وانما موضوعا للتفكير ٠

ويرد هيجل أيضا على أولئك الذين يذهبون الى أن الفن لا يصلح موضوعا للبحث العلمى أو للدراسة الفلسفية ، بحجة أن الفن منزه عن الفائدة العملية وهو نشـــاط كمالى ، فهو لا يخرج عن كونه أداة للهو أو اللعب ، وأصحاب هذا الرأى يؤكدون أن النشاط الفنى قد كان دائما لا يدخل فى عداد الأعمال النفعية ، ومن ثم فانه ليس هناك مكان لمعالجة هذا النشاط بطريقة علمية ٠ ولذلك ظهر رد فعل عنيف ضـــــد هذه التصورات ، فقامت فلسفات تؤكد اهمية وجدية النشاط الفنى ، وضرورته فى الحياة العملية ، بينما ظهرت اتجاهات أخرى تحاول تحديد الدور الذى يمكن أن يقوم به الفن فى الحياة الانسانية ، وفى الفكر ، فنظروا للفن بوصفه وسيطا بين العقل من جهة ، والحساسية من جهة أخرى ، أو بين الميول من جهة ، والواجبات من جهة أخرى ، ولكن هيجل يرفض التاليف بين العقل والواجب عن طريق الفن ، ويرى أنها محاولة عقيمة تحاول أن تجعل من الفن تابعا ، أو خادما لسيدين ومحققا لغايات لا تنبع منه ، وبالتالى تجعلنا لا ننظر للفن بوصفه غاية فى ذاته ، انما بوصفه أداة أو وسيلة (١١) ٠

وواضح أن هيجل يقصد الفلسفة الكانطية التى حاولت أن تبعد الفن عن الفـــائدة العلمية ، وهذ نتيجة لعدم اهتمامها بمضمون الفن ، بل

---

(١١) Ibid : pp. 11-12.

وفصلها بين ظاهر الفن ، ومضمونه ، ولذلك فان نقد هيجل للفلسفة الكانطية هو ـ فى الحقيقة ـ دفاع عن الفن ، وعن الدور الذى يمكن أن يقوم به فى الحياة المعاصرة ، لأنه اذا فرغنا الفن من مضمونه الحقيقى ، ونزهناه عن الفائدة العملية ، وفصلنا شكله عن مضمونه ، فانه يتحول لعب مجرد ، فانه « يحق لهيجل أن يقول بأن الفن تحلل ، وبأنه مشرف على الموت فى العصر الحديث » (١٢) ٠

وهناك حجة أخرى يرددها البعض ضد امكانية قيام علم الدراسة لفن ، بحجة أن الفن هو ملكوت الظاهر والأوهام ، وبالتالى فهو لا يصلح موضوعا للدراسة الفلسفية ، ويستند أصحاب هذا الاتجاه ـ فى رأيهم هذا ـ الى أن الموضوعات الجديرة بالاهتمام هى الموضوعات الواقعية التى ليس فيها أثر للوهم أو الخداع ، بينما النشاط الفنى يقترن عادة بالأوهام والمظاهر ، وبالتالى لا يمكن أن يكون الفن هدفا حقيقيا للدراسة الفلسفية ٠

وفى خلال رد هيجل على هذا الاتجاه ، يتفق مع هذا الاتجاه ـ فى البداية ـ على ان الفن يخلق مظاهر Appearances ، بل انه يحيا على الظاهر بمعنى أن الفن يخلق ظواهر وأشكالا ولا يتحقق وجوده الا من خلال الشكل الظاهرى لحاستى السمع والبصر ، ولكنه لا يتفق معهم فى آن مظاهر الفن ليست وهما ، حتى لو كان للفن وجوديا وهميا ، وهو يبين فساد حجتهم من خلال تأكيده على أن الظاهر ليس وهما ، الا اذا كان الظاهر شيئا لا ينبغى وجوده ، بينما الظاهر ضرورة أساسية فى الفكر والوجود ، لأنه لابد لكل ماهية ، بل ولكل حقيقة ، لكى لا تظل محض تجريد ، أن تظهر وتتعين (١٣) ، ولذلك فان الفكرة الشاملة والحقيقة لديه ـ كما أشرنا فى الفصل الأول من البحث ـ ليست تجريدا أجوف ، وانما لابد لها أن تتشخص وتتعين ، ولذلك فان المظهر ـ فى حد ذاته ـ ليس وهما ، أو خداعا ، ولذلك فهو يعتقد أن الظاهر ذاته لحظة جوهرية من الماهية ، وهكذا يتبين لنا المقصود من الظاهر عند هيجل ، على مستوى الفكر ، لكن ما هو المقصود بالظاهر فى الفن لديه ؟ ان الظاهر فى الفن يرتبط بالشكل ، ومن ثم فان للفن مظهرا من نوع خاص ، لأنه الشكل الذى يعكس المضمون العميق للعمل الفنى ٠ لأن الظاهر أو الشكل الفنى يجعلنا ننفذ وراء الاحساس المباشر والأشياء

---

(١٢) بندتو كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ، ترجمة سامى الدروبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ١٦٩ ٠

(١٣) Hegel : Aesthetics, p. 8.

التى ندركها ادراكا مباشرا ، ومن هنا فان ظاهر الفن ، يختلف عن ظاهر الحياة اليومية الواقعية ، لأنه لو تعمقنا فى النظر الى الواقع الحسى الواقعى ـ الذى يعده البعض أصدق من العالم الفنى ـ لوجدناه أشد خداعا وأكثر سطحية من عالم الفن بكل ما فيه من مظاهر وأوهام ٠ لأن الواقع الحسى هو واقع جزئى مباشر ، لا يؤدى الى الحقيقة ، لأن ما نسميه الحقيقة فى حياتنا العادية هو مجموع المواضيع الخارجية ، والأحاسيس التى تزودنا بها ، والحقيقة ليست هى الموضوعات الجزئية ذاتها أو الأحاسيس المباشرة ، وانما البعد الكلى لها ، ولذلك فان صفة « الوهمى الخداع » تصدق على العالم الخارجى الواقعى ، أكثر مما تصدق على العالم الفنى بكل ما فيه من مظاهر ، واذا كان الحقيقى ـ فى رأى هيجل ـ انما هو ذلك الذى يوجد فى ذاته ، ولذاته ، بحيث يكون له ـ من جهة وجود فى المكان والزمان ، ومن جهة أخرى ، وجود حقيقى وواقعى لذاته وفى ذاته ـ فان الطابع « الحقيقى » للفن يظهر حين يساعد الانسان على تجاوز واقعه ، عن طريق العبور من مظاهر العالم « النثرى » الى العالم الداخلى للأحداث ، أى المضـــمون الحقيقى للعالم ، وهو بذلك يفتح للانســـان آفاقا واســـعة لادراك تجليات المطلق فى صـــورة مرئية محسوسة (١٤) ٠ فى حين اذا اكتفى الانســـان بتجربته العادية فى الحياة الواقعية ، فانه لا يعثر على الحقيقة الجوهرية الا من خلال الأحداث العارضة ، فتبدو له مشوهة وحافلة بالجزئيات ، ولذلك يمكن القول ـ بلغة النقد الأدبى الحديث ـ أن الواقعية التى تظهر لنا فى العالم الفنى مختلفة جد الاختلاف عن الواقعية فى العالم الخارجى ، فالواقعية فى الفن ـ التى تنعكس فى ظاهر العالم الفنى ـ ذات طابع كلى جوهرى ، تشير الى ما وراء الواقع من معان وأفكار عن طريق تجسيدها لظاهر الحياة ليتم سلبها فى مرحلة أعلى لدى الانسان ، بينما الواقعية فى العالم الخارجى تقف عند الادراك المباشر الجزئى للأحداث وهى تحجب الفكر تحت ركام من التفاصيل اليومية النثرية ٠ ولذلك يقول هيجل : يترتب على جميع هذه الملاحظات عن طبيعة الجمال ، انه اذا كان من الممكن أن نصف الفن بأنه ظاهر ، فان ظاهره ذو طبيعة خاصة جدا ، انه ظاهر على طريقة الفن ، التى لا تمت بصلة من قريب أو بعيد الى المعنى الذى نفهمه من الظاهر بشكل عام » (١٥) ٠

ويترتب على هذا رفض هيجل أن تضع الفن فى مستوى أدنى من الفكر ، بحجة أن الفن يتوقف عند المظهر أو الظاهر ، بينما الفكر ينفذ

---

(١٤) Ioid : p. 9 & p. 54.
(١٥) Ibid : p. .8 .

الى جوهر الأشياء ، لأن النشاط الفني ـ من وجهة نظر هيجل ـ فى حقيقته ، هو نشاط روحى ينشد الحقيقة مثله مثل الفكر (الفلسفة) سواء بسواء ، فحتى حين يضع الفن بعض المظاهر ، فانه لايقصدها لذاتها وانما يتيح لنا أن تنفذ من خلالها الى الحقيقة الروحية الى هى من طبيعة فكرية أيضا ولذلك فان مظهر الفن هو تجل للروح ، بل ان الفن هو الوحدة التى تجمع بين الظاهر والباطن ، أو بين الطبيعة والروح ، والمثل الأعلى للفن هو الذى يرفع التناقض بين الحياة المادية والحقيقية الروحية • صحيح أن الروح تجد صعوبة فى أن تلتقى بذاتها وتتعرف على نفسها فى الطبيعة والمادة ، ولكن مهمة الفن أن يعمل على صبغ الطبيعة بصبغة روحية حتى يسمو بالمادة الى مستوى الروح ، وهنا قد يعترض البعض بأن الفكر نشاط حر يعد غاية فى ذاته ، بينما الفن مجرد وسيلة تحقق لنا بعض المتع واللذات ، فكيف نجعل من النشاط الفنى موضوعا مستقلا للبحث الفلسفى القائم بذاته ؟ ويرد هيجل على ذلك بقوله : « ان للفن رسالة سامية تضعه على قدم المساواة مع كل من الدين والفلسفة (١٦) ، والدليل على ذلك ، أن الفن هو وسيلة من وسائل التعبير عن الحقيقة الالهية The Divine Truth وعن شتى الحاجات الســـامية والمطالب الرفيعة للروح ، ولكن الفن يختلف عن كل من الدين والفلسفة من حيث أنه يمتلك القدرة على صياغة تلك الأفكار السامية فى صورة « تمثل حسى Sensuous Representation يجعلها فى متناول ادراكنا • فالأعمال الفنية تقوم بدور الوسيط بين الخارج والداخل ، أو بين المحســوس والمعقول ، أو بين الطبيعة والفكر المحض ، وبهذا المعنى يمكن أن نقول ان الفن هو الوسط Media الذى نحاول من خلاله أن نربط العالم الخارجى بالفكر المحض ، أو التوفيق والمصـــالحة بين الطبيعة والواقع المتناهى من جهة ، وبين الحرية اللامتناهية والفكر الشامل من جهة أخرى ، فالروح يخلق روائع الفنون الجميلة ليعى اهتماماته من خلالها ، ولكن هيجل يؤكد أن هناك حدودا لتعبير الفن عن المطلق ، تفرضها عليه طبيعة المادة الحسية التى يستخدمها الفن فى التعبير ، فالفن قد يصطدم ببعض القيود من المادة الحسية ، فلا يستطيع أن يعبر عن أرقى صور الحقيقة ، لأن للفكرة أو المطلق ـ فى بعض الأحيان ـ وجودا عميقا يستعصى على التعبير الحسى ، وبالتالى فان مضمون الحقيقة الروحية هو فى متناول الدين والحضارة أكثر مما هو فى متناول الفن (١٧) • والسبب فى ذلك يرجع الى أن مضـــمون ثقافتنا ، وديانتنا الراهنة ، يجعل من الدين

---

(١٦) Ibid : p. 7.

(١٧) Ibid : pp. 8-9.

والحضارة التابعة من العقل درجة أعلى من درجة الفن ، ونتيجة لهذا ، قد يعتقد البعض بعجز الفن عن اشباع حاجات الانسان القصوى الى « المطلق » ، لأن انسان العصر الحديث لم يعد يقدس الفن أو يوقره ، بل صار موقف الانسان من ابداعات الفن أكثر حيدة وتبصرا « ففى حضرة الفن تشعر أننا أكثر حرية عن ذى قبل — يقصد العصور القديمة التى كانت تقدس الفن — يوم أن كانت الأعمال الفنية أسمى تعبير عن الفكرة » (١٨) ٠

ولذلك فالانسان الحديث لم يعد يقدس الفن ، وانما أصبح ينظر اليه نظرة نقدية ، وهذا ما نجده فى اهتمام الانسان الحديث فى دراسة الفن وتمحيصه ، وتعريفه ، ودراسة وظيفته ومكانته فى الحياة المعاصرة ، صحيح ان الانسان المعاصر لايزال يعجب بالفن ، ويتأثر به ، ولكنه لم يعد يرى فيه الوسيلة الوحيدة الممكنة — كما فى الماضى — للتعبير عن المطلق ٠

ويخلص هيجل من توصيف حالة الفن ومكانته فى الحياة المعاصرة الى أن الفن أصبح يبدو وكأنه شىء من أشياء الماضى ، لأنه فقد فى نظرنا طابعه الحى ، وضرورته الحيوية ووجوده الحقيقى ، وأصبح مجرد وجود تصورى ذهنى ٠ ونحن اليوم حين نتناول أى عمل فنى ، فان أول ما نتناوله — الى جانب المتعة الفنية المباشرة — هو الحكم العقلى على مضمونه ، وعلى وسائل تعبيره ، وعلى مدى تطابقها مع مضمون العمل الفنى ٠

٣ ـ طبيعة الفن :

بعد أن حدد هيجل موضوع فلسفة الفن وعلم الجمال ، الذى يدرسه ، فانه يهتم بعد ذلك ، بدراسة طبيعة الفن ، فنراه يستعرض شتى النظريات التى قيلت فى تحديد ماهية النشاط الفنى ، مبتدئا بالنزعة الطبيعية التى تنسب للفن مهمة محاكاة الطبيعة واللحظة الحاضرة بكل ما فيها من تفصيلات ، وهذه النزعة كانت موجودة لدى السوفسطائية.

---

(١٨) Ibid :

ولدى أكبر ممثليها بروتاجوراس الابديرى ، وجورجياس الليونتينى ، فالجمال لديهم هبة الهية ينفرد بها الفنان عن غيره من البشر ، وانما الفن هو مهارة مكتسبة بالخبرة الانسانية والتعليم ، وبالتالى فالجمال والفن لا يعبر عن مثال مطلق ، لأن الفن لديهم لا ينطوى على خير أو حقيقة أو جمال ، صحيح ان هيجل لم يذكر أسماء فى معرض نقده للاتجاهات التى درست النشاط الفنى ، لكن يمكن القول ، أنه يقصد نظرية الفن لدى السوفسطائية ، لأن المحاكاة التى تقوم على الالتزام الحرفى بكل تفاصيل الواقع الحسى ، ليست موجودة عند أفلاطـون أو أرسـطو ، فالمحاكاة عند أفلاطون هى محاكاة للمثال الخالد ، والمحاكاة عند أرسطو ، يتدخل فيها الفنان بوعيه فى استكمل بعض الجوانب الناقصة ، « أما عبارته القائلة بأن الفن يحاكى الطبيعة فلا تعنى ــ كما يبدو لأول وهلة ــ أن على الفنان ان ينقل ما يراه فى الواقع نقلا حرفيا وانما المقصود ــ هنا ــ هو عملية الخلق لكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضفى على المادة التى يستعملها صورة وشكلا » (١٩) ، وهو يقصد أيضا الاتجاهات والنظريات التى تحاول أن تسقط على الفن أحكامها الخارجية التى لا تنبع من طبيعة الفن ذاته ، ولذلك فهى تحاول أن تجعل الفن يحاكى الطبيعة ، ولذلك يقررون ــ فيما يروى هيجل عنهم ــ أن الانسان يجد لذة فى خلق مبدعات فنية تجىء مطابقة لبعض الموضوعات الطبيعية ، التى يلتقى بها الانسان فى تجربته العادية · ويريد الانسان بذلك أن ينافس الطبيعة ، وأن يثبت مهارته بخلق أشياء لها مظهر طبيعى، ولكن هيجل يرد على هذا الاتجاه حين يبين أن الانسان لا يستشعر لذة حقيقية الا حين يبدع شيئا يحمل طابعه الخاص ، ولا يكون تكرارا أو نسخا لموضوعات أخرى تقع عليها أنظارنا فى العالم الطبيعى (٢٠) ، والمهارة الفنية الحقيقية تتجلى فى ابداع منتجات تكون وليدة النشاط الروحى للفكر البشرى ، بالاضافة الى أن تعريف الفن بأنه محاكاة يجعل للفن هدفا شكليا محضا ، وهو اعادة صنع الأشياء الموجودة بالفعل ــ فى العالم الطبيعى ــ من خلال الوسائل والقدرات المتاحة للانسان ، وهذا معناه أن الانسان يظل عبدا للطبيعة ، لأنه يبذل جهده فى تقليد الطبيعة فحسب ، هذا بالاضافة الى أن الفنان حين يعمد الى منافسة الطبيعة عن طريق المحاكاة ، فانه انما يحكم على فنه بأن يظل دائما دون مستوى الطبيعة ، ذلك لأن الانسان حين يقتصر على المحاكاة ، فانه لا يتجاوز حدود الطبيعة ، فى حين أنه لابد لمضمون الفن من أن يحمل طابعا روحيا ،

---

(١٩) د· أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال ، « مرجع سبق ذكره » ، ص ٦٢ ·

(٢٠) Hegel : op. cit., p. 43.

ولو اكتفى الانسان بتقليد الطبيعة ، ما استطاع أن يخترع الأدوات الكثيرة التى يستعملها ، لأنها ابتكار أصيل غير مقلد ، لأنها من صنعه مثل المطرقة والمسمار ، ولذلك فان الأنسان تظهر مهارته أكثر فى الأعمال التى تنبثق عن روحه أكثر من الأعمال التى يحاكى بها الطبيعة (٢١) ٠ ويسخر هيجل من الأعمال الفنية التى تحاكى الطبيعة مثل زوكسيس Zeuxis (*) الذى كان يرسم عنبا كان الحمام ينخدع به ، ويأتى أليه لينقره ، بقوله : « ان هذا الرسم قد يخدع الحمام والقرود ، ولكنه لا يخدع الانسان ، لأنه مجرد عمل متكلف ومتصنع ، وليس انتاجا حرا من قبل الفنان »)٢٢(، ويرى هيجل أن النظرة التى تؤكد على المحاكاة فى الفن تضع الذاكرة ، بدلا من الخيال المبدع ، كأساس للانتاج الفنى ، لأن الفنان حين يحاكى الطبيعة ، فانه يرهق نفسه فى تذكر التفاصيل الدقيقة ، بدلا من أن يجعل خياله المبدع يقوده ، وهذا معناه حرمان الفنان من حريته فى استخدام ملكاته فى التعبير عن الجمال (٢٣) ٠

وعلى الرغم من هجوم هيجل على الفن الذى يحاكى الطبيعة ، الا أنه يقر أن الفنان فى حاجة الى العودة الى الطبيعة من أجل أن يقوم بدراسات طويلة وشاقة كى يفهم العلاقات التى تقوم بين الألوان بعضها ببعض ، ولكى يقف على الفوارق الدقيقة التى تميز الأشكال الطبيعية بعضها عن البعض الآخر ، ولكى يفهم تفاعلات الضوء والظل وانعكاساته ، ولكن هذا كله لا يعنى ان تكون الدعامة الأساسية للفن هى الاقتصار على محاكاة الطبيعة ٠

واذا كان الأساس عند هيجل هو أن « الفن يعبر عن الروح ، فان النزعة الطبيعية لا تكفى لتفسير النشاط الفنى ، لأنها تجعل من الطبيعة هى الغاية الأسمى ، لأنها الأصل ، والفن مهما حاول تقليد الطبيعية فهو يبقى مجرد صدى لها ، لأن الأعمال الفنية — مهما بلغت درجة الكمال — تظل ينقصها شىء ما بالقياس الى النموذج الطبيعى ، ومثال ذلك ، أن الفنان حين يحاول رسم صورة لشخص ما فان لوحته لا يمكن ان تكون مجرد نقل لبعض الملامح ، أو محاكاة لبعض القسمات ، بل لابد — من وجهة نظر هيجل — أن تجىء اللوحة معبرة عن ادراك الفنان الخاص

---

(٢١) Ibid : p. 42.

(★) Zeuxis رسام اغريقى من النصف الثانى للقرن الخامس قبل الميلاد ، من أشهر فنانى العالم القديم ٠

(٢٢) Ibid : pp. 42-43.

(٢٣) Ibid : p. 45.

لشخصية صاحب تلك الصـــورة • هذا بالاضـــافة الى أن التمثيل Representation ، قد يتوافر فى بعض الفنون كالتصوير والنحت ، ولكنه يكاد يكون معدوما أو شبه معدوم فى فنون آخر كالمعمار والشعر ، لأنه لا توجد نماذج طبيعية يحاول الشعر أو العمارة تقليدها (٢٤) • ولذلك فان العمل الفنى الذى يعبر عن الروح ، هو الذى يجعل الفنان يتحرر من اسار الجزئى ليعبر عن الكلى فى شكل حسى ، ويشير هيجل ـ هنا ـ الى موقف الاسلام من التقليد الأعمى للطبيعة ، فيبين أن الاسلام يرفض النزعة الطبيعية فى الفن ، لأن الطبيعة ذات طابع روحى ، ولأن من خلقها قد وهبها الروح ، ويذكر هيجل أحد الأتراك الذى علق على صورة مرسومة قدمها له أحد الرحالة (*) ـ وهى صورة سمكة ـ بأن هذه السمكة ستقف يوم القيامة تتهمك بأنك صنعتها دون أن تعطيها روحـــا (**) •

ونخلص من معارضة هيجل للمحاكاة فى الفن الى تأكيد بعض سمات فلسفة الفن عند هيجل وهى :

ـ لا يجوز ان يكون العالم الطبيعى هو القانون والمثل الأعلى للفن والتمثيل الفنى ، صحيح أن الفن يقتبس مظهره من العالم الحسى ، لكنه لا يتخذ مضمونه من خلال التوقف عند العالم الطبيعى ، وانما يهدف الفنان الى تجاوزه ، والتوسط بين العالم الطبيعى والعالم الروحى •

ـ لا يمكن أن نجعل من المحاكاة هدفا للفن ، لأنه ـ بهذا ـ نحكم على الجمال بالزوال ، ذلك لأن الفن ـ حينذاك ـ لن يطرح شيئا جديدا ، لأن هناك فنونا بكاملها لا تحاكى الطبيعة مثل « الهندسة المعمارية » « والشعر غير الوصفى » البعيدين عن محاكاة الطبيعة •

ـ تؤدى المحاكاة الى أعمال ليست فنية ، تعتمد على ألاعيب فى أسلوب الفنان ، وتعتمد على الذاكرة لا الخيال •

---

(٢٤) Ibid : p. 52.

(*) الرحالة جيمس بروس James Bruce (١٧٣٠ ـ ١٧٩٤) وقد ذكر هذا فى كتابه « رحلات لاكتشاف نهر النيل » •
(Travels to Discover the Source of the Nile)

(**) يذكر هيجل ـ هنا ـ ايضا الحديث النبوى الشريف ، « يعذب المصورون يوم القيامة » ويرى بعض الباحثين ان المقصود بهذا الحديث هو « يعذب المصورون الذين يصورون اله تصوير الأجساد ، ولكن فهم الحديث على أن منع التصوير أيا كان موضوعه • مما أدى الى الاهتمام بالفن التجريدى • لمزيد من التفاصيل حول هـذا الموضوع انظر . د• عفيف بهنسى : جمالية الفن العربى ـ ١٩ وما بعدها •

– ان الطبيعة والواقع من مصادر الفن الرئيسية ، لكنهما ليسا المصادر الوحيدة له ٠

بعد أن حلل هيجل النزعة الطبيعية وحلل موقفها من طبيعة الفن ، ينتقل الى نظرية أخرى تقول ان وظيفة الفن تنحصر فى اثارة الحواس والعواطف وشتى الانفعالات ، بحيث يكون مضمون الفن مشتملا على كل مضمون النفس ، وقد عبر هيجل عن هذا المعنى حين قال : « ان الفن ينقلنا الى مواقف لم نعرفها فى تجربتنا الشخصية ، وينقل الينا تجارب الآخرين ٠٠٠ بحيث نصبح قادرين على أن نحس احساسا عميقا بما يجرى فى داخلنا ٠ هكذا يعلم الفن الانسان عن نفسه ، فيوقظ مشاعر راقدة ، ويضعنا فى حضرة اهتمامات الروح الحقيقية ٠٠٠ من خلال تحريكه لجميع المشاعر التى تجيش فى النفس الانسانية ، فى عمقها وعددها وتنوعها ، ويدمج كل ما يجرى فى المناطق الباطنية فى النفس فى حقل تجربتنا » (٢٥) أى أن الفن يهز جميع المشاعر لدينا ، حتى تبقى حواسنا منفتحة على كل ما يجرى خارج أنفسنا ، ويتم هذا بواسطة ظاهر التجارب الواقعية التى يقدمها الفن ، أى بواسطة اشارات وصور وتصورات لها مضمون واقعى ، وهدفها هو التعبير عن هذا المضمون ، وهنا تكمن قوة الفن الخاصة وقدرته لنوعية ، فى أنه يجعلنا نتصور أشياء وموضوعات غير واقعية ، تبدو لنا كما لو كانت واقعية ، ولكن هيجل يرى أنه – حينذاك – لن يكون مضمون العمل الفنى هو المهم ، لأن المهم هو استثارة الانفعالات والعواطف عند المتلقى ، عن طريق خلق مضامين شتى ، فيشعر المتلقى بالحب أو الكراهية ، أو الفرح ، أو الغضب ، الخ (٢٦) ، وتبعا لذلك فان دور الفن سوف ينحصر فى استثارة هذه العواطف سواء كانت نبيلة أو حقيرة ، وهذا معناه أن قدرة الفن ستكون قدرة صورية خالصة ، وبالتالى ينفصل مضمون الفن عن شكله ، واذا كان الفن يستطيع أن يتسامى بالانسان الى كل ما هو نبيل وحقيقى ، فانه يستطيع أيضا – اذا ركز على استثارة العواطف والانفعالات فحسب – أن يغرق الانسان فى الشر والاهواء المدمرة ، ولذلك فان هيجل يرى أنه من الضرورى ألا نجعل غاية الفن مجرد استثارة العواطف البشرية – أيا ما كانت – وانما يجب أن نحرص على أن تكون هذه الاستثارة مصحوبة بنوع من التخفيف من حدة البربرية البشرية بشكل عام ٠ لأن من واجب

---

(٢٥) Ibid : p. 42.

(٢٦) ينكر هيجل هنا بيتا من الشعر للشاعر اللاتينى تيرانس Terence : « ما من شىء انسانى يمكن أن يظل غريب عن الانسان » ونصه باللاتينية (Nihile humani a me alienum puto Heaut)

الفن أن يخفف من حدة عواطفنا وانفعالاتنا وأن يعمل على تهذيب رغباتنا وشهواتنا ، عن طريق الحد من الغرائز والنوازع والاهواء (٢٧) ٠

وهذا يعنى أن الفن فى حد ذاته هو تحرر ، فالانسان يتحرر حين يجد الفن يمثل ــ له ــ أهوائه الذاتية وغرائزه ، فيظهر للانسان ما هو كائن عليه ، فيعى كينونته ويتحرر ٠ بل ان الفن حين يحول الاهواء الانسانية ــ من خلال تشخيصها ــ الى موضوعات للوعى ، فانه يجرد العواطف والغرائز من شـــدتها ، وتموضعها يؤدى الى جعلها خارجية بالنسبة له ٠ فالعاطفة حين تمر فى التصور والتمثل من خلال الفن ، تخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرض نفسها لحكمنا الحر (٢٨) ٠

وهكذا نرى أن هيجل قد استفاد من أفلاطون وأرسطو ، حول رؤيتهما لوظيفة الفن فى تهذيب انفعالات النفس ، ولكنه يعيد صياغة رؤيته بشكل جدلى ، يكشف به عن رؤيته لطبيعة النشاط الفنى ، فهو لا يطرح آرائهما فى الفن كوسيلة لتهذيب النفس فقط ، وانما يطرح الفن كوسيلة للتحرر عن طريق تموضع الانفعالات والعواطف فى تمثيل حسى خارجى ، مما يؤدى الى استعادة النفس لحريتها ، ومقاومة ضغط الحزن والعواطف عليها لأن تموضع العاطفة يعنى انفصالها عن شخصية الفنان ، واتخاذ موقف أكثر هدوءا ازاءها ، فالفنان الذى يكتب قصيدة عاطفية ، يريد أن يموضع عاطفته ، لتقل حدتها عنده ، لكى ينظر اليها موضوعية ، ولذلك يضحى الفن وسيلة للتحرر لدى الفنان والمتلقى عند هيجل (٢٩) ٠

يرد هيجل بعد ذلك على الذين يطالبون الفن بأن تكون له رسالة أخلاقية محددة ، فلا تكتفى بأثر الفن فى التأثير على المشاعر ، وانما تسعى الى أن يعطى الفن النفس مضمونا أخلاقيا يتيح القدرة على مكافحة الاهواء وقهرها ، أى يصبح للفن قدرة تطهيرية Catharsis أى تطهير النفس من الاهواء (٣٠) ٠ ولكن هيجل يرى أننا لو طلبنا من الفن أن يقدم لنا بعض النصائح الأخلاقية ، فاننا عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفنى وشكله لأننا نحاول أن نقحم هدفا من خارج الفن ليصبح هدفا للفن ، ولذلك فهو يرى أنه لابد أن يكون هدف الفن نابعا منه ، ولهذا

---

(٢٧) Ibid : p. 46.

(٢٨) Ibid : p. 48.

(٢٩) Ibid : p. 49.

(٣٠) Ibid : p. 52.

فهو يرفض الآراء والنظريات الجمالية التى ترى فى الفن مصدرا للذة أو البهجة ، أو وسيلة للتعليم أو الأخلاق أو الدين ، لأننا اذا ارتضينا للفن ان يكون له هدف أخلاقى ـ على سبيل المثال ـ فاننا نقيد الفن فى خلقه لأشكاله الفنية ، ونضيق من حجم الموضوعات التى يمكن أن يتناولها. فالعمل الفنى الذى يستعير مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكيل مباشر ، تتحطم وحدة الشكل والمضمون فى العمل الفنى الى تصفين . فتظهر لنا افكارا تجريدية مكسوة بزخارف خارجية لا لزوم لها ، فالأفكار المجردة ، تكتفى بنفسها وليست فى حاجة الى التمثيل الفنى لادراكها . صحيح انه من الممكن استنباط بعض التعاليم من العمل الفنى ، مثلما نتبين هذا من مقدمة دانتى اليجييرى Dantis Alagheri للفردوس حيث يشير الى المغزى العام لكل نشيد ، ولكن فى هذه الحالة ، يشترط هيجل فى هذا ألا يكون العمل الفنى مجرد زخرف غايته تزيين مبدأ مجرد ، وأن يؤلف المضمون والشكل وحدة العمل الفنى · وهذا يعنى أنه يرفض التصريح فى العمل الفنى عن الموعظة الأخلاقية بشكل مباشر ، ولكن يمكن أن توجد بصـــورة ضمنية ، بحيث لا تبرز فى العمل الفنى . ولا تفرض نفســـها كمذهب أو كقانون مجرد · فاذا كان فكر الفنان لا يمكن فكرا مجردا ، فان موضوع الفن لا يمكن أن يكون موضوعا مجردا أيضـــا (٣١) ·

والفن ـ من وجهة نظر هيجل ـ لا يمكن أن يقدم الأخلاق كأمر . لأن السلوك الأخلاقى هو فى حد ذاته تعبير عن الصراع الدائم بين القانون العام المطلق وبين النوازع والعواطف والاهواء الطبيعية ، بمعنى ان سلوك الانسان الأخلاقى هو حصيلة الصراع بين ما تمتلى به نفسه من نوازع وأهواء ورغبات طبيعية وبين القوانين المجردة التى تتعارض مع رغبات النفس ، والانســـان فى حياته اليومية أسير الواقع النثرى « العادى والمبتذل » يئن تحت وطأة الحاجات الضرورية ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ، ويحاول السمو الى ملكوت الحرية من جهة ثابتة ، لكى يطوع ارادته لقوانين وتجريدات عامة (٣٢) · وهذا التعارض يجعل الانسان يتأرجح دائما من الواجب الى العاطفة ، ومن الحرية الى الضرورة ، ومن العينى الى المجرد (*) ·

---

(٣١) Ibid : pp. 52&53.

(٣٢) Ibid : p. 54.

(*) اهتم هيجل ـ على المستوى الفلسفى ـ بحل هذا التعارض ، عن طريق مبدأ أعلى يمثل وحدتها المتناغمة فالحرية هو جوهر الروح ، والضرورة هى قانون الارادة الطبيعية ، والحرية نفسها الا حين تكون فى صراع مع نقيضها ·

وعلى هذا النحو ، يرى هيجل أن الأخلاق ذاتها تنطوى على تعارض وتناقض بين الروح والجسد ، فكيف يبسـط الفن هذا التعارض ، ولا يتناوله ، ولا يكتفى بتقديم الموعظة الأخلاقية ، وهذا يعنى انه لا يمكن أن نفرض على الفن هدفا من خارجه ، لأن هذا يفصل الشـكل عن المضمون ، ويبقى الفن أسير حدود الهدف الذى يريد التعبير عنه ٠

٣ ـ نظرية الفن وفلسفة الفن :

ميز هيجل بين النقد الفنى ونظرية الفن ، وفلسفة الفن ، فالنقد الفنى هو الذى يقوم بتحليل الأعمال الفنية وفقا لنظرية ما فى الفن ، التى تقوم بدورها بصياغة القواعد التى يصاغ من خلالها العمل الفنى فى عصر ما ، بينما فلسفة الفن « لا تسعى الى فرض قواعد ما على الفن من أجل تحقيق الجمال ، وانما عليها أن تبحث الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه ـ واقعيا ـ فى الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها تقديم شروط ما للانتاج الفنى » (٣٣) وعلى أساس هذا التمييز الذى يقيمه هيجل بين النقد الفنى ونظرية الفن وفلسفة الفن ، ينتقد ـ هيجل ـ النقد الفنى ونظرية الفن ، لأن العمل الفنى من وجهة نظره لا يمكن أن يتقيد بقواعد معينة ، والا تحول العمل الفنى الى عمل شكلى فقط ، لأن الذى يتقيد وفق القواعد هو العمل الالى ، والفن الذى يخضع للقواعد الصارمة الموضوعة من قبل ، هو فن شكلى آلى ، ويضرب مثالا على ذلك بكتاب « فن الشعر Arts Poetica » لهوراسيوس (**) الذى يضع فيه قواعد للشعر تتسم بعمومية بالغة مثل قوله على سبيل المثال : أن موضوع القصيدة يجب أن يكون مفيدا ، ويجب أن يكون تصوير الأشخاص مناسبا لسنهم ووضعهم الاجتماعى الخ (٣٤) ٠

---

(٣٣) Ibid : p. 18.

(**) عرض هوراس Horace (٦٥ ـ ٨ ق٠م) آرائه الجمالية فى رسالته فن الشعر وقد كتب رسالته على هيئة قواعد تقريرية ، يجب على الشاعر اتباعها ، ويؤكد فيها على الدور الحاسم لمحتوى الفن ويطالب الشـاعر بثقافة فلسفية ، ويعرف فيها ـ ايضا ـ انواع الفنون الشعرية المختلفة ، ويتوقف بشكل خاص عند الدراما ٠ انظر دراسة وهوامش د٠ لويس عوض وترجمته لفن الشعر لهوراس ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٠ ٠

(٣٤) Hegel : op. cit., p. 26

ويرى هيجل أن هذه القواعد عديمة القيمة والفائدة ، لأن العمل الفني ليس وصفة طبية يستطيع من يعرف خطواتها أن ينفذها ، وانما العمل الفني ابداع من العبقرية والموهبة ، ولكن هذا لا يعني انه يسلم بالعبقرية أو الموهبة كمصدر وحيد للابداع الفني ، وانما يرى أن العبقرية هي استعداد طبيعي ولكي تكون العبقرية خصبة ومعطاءه ، فلابد أن تمتلك فكرا منظما ومثقفا ، وتدريبا وممارسة طويلة ، وذلك كما بينت في الفصل السابق ، حين تحدثت عن ذاتية الفنان كأحد عناصر رؤية هيجل للعمل الفني . وبينت أن هيجل يرى أن الانسان الذى لديه موهبة الشعر ، لا يمكن أن يكون شاعرا دون دراسة لعلم العروض والقوافي ، بمعنى انه يجب على الفنان الموهوب ـ أيا كان ـ أن يدرس المادة الوسيطة التى يمارس فنه من خلالها ، لكى يفهم قوانينها ، سواء كانت الكلمة ، أو النغم او اللون ، أو الضوء . فالدراسة والتمرين اللذان يشترطهما هيجل بجانب الموهبة للفنان ، لكي ينتج فنا ليس المقصود بهما التدريب على كيفية استخدام المادة الوسيطة فى العمل الفنى فحسب ، وانما يعنيان أيضا أن يكون لدى الفنان تجربة عميقة صادرة عن الروح والحياة ، ولذا فهو يرى ـ أيضا ـ أن الفنان الموهوب الدارس ، الذى يخلو من تجربة عميقة لديه يريد أن يطرحها ، لا يمكن أن يقـــدم فنا يعبر عن الحقيقة ، ولهذا فان أعمال « جوته » « وشيلر » الأولى باردة وغير ملهمة ، لأنهما لم يكن لديهما الخبرة العميقة التى يمكن نقلها ، بينما بعد أن بعد أن أدركا النضج أبدعا آثارا جميلة وعميقة ومكتملة الشكل (٣٥) . وهوميروس ـ أيضا ـ لم يكتب أناشيده الخالدة الا فى شيخوخته ، وبناء على ذلك يمكن القول بأن هيجل يرى أن العمل الفنى يجمع بين العبقرية أو الموهبة ، والدراسة ، والفكر أو التجربة ، وهذه العناصر الثلاثة للعمل الفنى هى التى تميز الجمال الطبيعى ، بالاضافة الى بعض السمات التى تميز الجمال الفنى عن الجمال الطبيعى ، أولها : أن العمل الطبيعى قابل للفناء ، مثل المنظر الطبيعى ، أو الشجرة المورقة ، لأنها سرعان ما تذبل ، بينما العمل الفنى يدوم ، لأن الفن يقوم بتثبيت اللحظة التى يصورها . وثانيها : ان العمل الفنى يختزل الواقع الطبيعى الفردى، ويقدم لنا صورة أكثر صفاء وشفافية للقيمة الجمالية التى يريد ابرازها بشكل مكثف ، وثالثها : أن الله يتجلى فى وعى الفنان وروحه ، وبذلك فالعمل الفنى تعبير ع نالالهى والروحى ، فاذا كان الجمال الطبيعى يعبر عن الالهى فى وسط حسى وهو الطبيعة ، فان الجمال الفنى يعبر عن الالهى من خلال وسط أرقى وهو الوعى الانسانى الذى يقوم بدور كبير

(٣٥) Ibid : p. 27.

ــ لدى هيجل ــ فى تشكيل العمل الفنى (٣٦) . بل ان الفن يغدو عند هيجل وسيلة لكى يظهر الانسان ما هو كائن فى داخله للخارج ، أى وسيلة للتخارج الذاتى ، واكتساب وعى الانسان بذاته ، فالانسان يكتسب وعيه بطريقتين : أولاهما طريقة نظرية ، أى أن يعى الانسان ما هو كائن بداخله ، وثانيتهما : طريقة عملية ، أن يسعى الى تمثيل ما هو بداخله فى شكل خارجى ، لكى يتعرف على نفسه بشكل أفضل ، ولهذا ينشأ الفن كوسيلة لكى يتعرف الانسان على نفسه فى شكل الأشياء الخارجية عنه ، فالعمل الفنى ينفصل عن الفنان بعد ابداعه ، ويصبح وسيلة لرؤية العالم من خلال الفن ، وذلك مثل الطفل الذى يلقى بأحجار فى الماء ، ليرى تلك الدوائر التى تتشكل من صنعه ، فيجد فيها ما يشبه انعكاس ذاته ، ولذلك نجد هيجل يقول : « يسعى الانسان عبر الموضوعات والأشياء الخارجية الى الالتقاء بذاته ... تنطوى الحاجة العامة الى الفن ــ اذن ــ على جانب عقلانى ، يتمثل فى أن الانسان بوصفه وعيا ، يظهر ذاته ، أى يعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين، وبالعمل الفنى يسعى الانسان ــ وهو صانعه ــ الى التعبير عن وعيه لذاته ، وتلك ضرورة كبرى تنبع من الطابع العقلانى للانسان ، الذى هو مصدر الفن وسببه ، مثلما هو مصدر كل نشاط ومعرفة » (٣٧) .

اذا كان هيجل قد بين معنى فلسفة الفن ، ونظرية الفن والفرق بينهما ، فما هو المقصود بالنقد الفنى لديه وعلى أى أسس يقوم عمل الناقد ، وما هو دوره فى تحليل العمل الفنى ؟ حول هذه التساؤلات يتحدث هيجل فى مقدمة كتابه « علم الجمال » ، بشكل غير مباشر ، حين يتناول الاتجاه الذى يحصر الفن فى المجال الحسى Sensuous Sphere فقط ، على أساس ــ أن هذا الاتجاه ــ ينظر للعمل الفنى بوصفه وجودا مدركا من قبل حواس الانسان التى تأتيه من المجال الحسى ، وجعل غاية الفن هو اثارة المشاعر البهيجة ، ويرى هيجل أن هذه نظرة جزئية للفن ، لأنها تربط الفن بالشعور ، والشعور فى حقيقته ذاتى مجرد حين يختفى منه الشىء العينى ويزول ، ويتضح هذا حين نتحدث عن شعور الخوف ، فالخوف ينشأ لدى الانسان حين يكون هناك شىء ما يهدده بالقضاء عليه ، وهذا يعنى أن الخوف عبارة عن منفعه مهددة بالنفى ، ومن اتحاد الاثنين

---

(٣٦) Ibid : p. 30.

(٣٧) Ibid : p. 31.

ويقصد هيجل أن الانسان يتعرف على نفسه فى شكل الأشياء الخارجية عنه ، ويضرب مثالا على ذلك بالطفل الذى يلقى باحجار فى النهر لكى يرى انعكاسات تلك الدوائر التى تتشكل من صنعه ، فيجد فيها ما يشبه انعكاس ذاته .

المنفعة وسلبها يتولد شعور الخوف ، وهكذا يتبين لنا أن مضمون الشعور ــ بما هو كذلك ــ تجريد بحت ،ولذلك لا يمكن أن نربط الفن بشيء ذاتي ومجرد تماما وانما لابد للعمل الفنى أن يكون له طابع من الشمولية والموضوعية ، بحيث حين نتأمل العمل الفنى ، فاننا ننفذ الى الجوانب الكلية ، ولا نتوقف عند الأشياء الجزئية العارضة ، بينما اذا ربطنا الفن بالشعور فحسب ، فهذا يعنى اننا سوف نتوقف عند الخاص . وعند مشاعرنا الذاتية (٣٨) .

واذا أردنا أن نتذوق الأعمال الفنية بحيث نستغرق فيها ، ولا تصبح اقحام مشاعرنا الذاتية شرطا ضروريا لتمثل الفن الذى يوقظ فينا الشعور بالجمال ، فان هذا يتطلب تدريبا خاصا ، وهذا ما يمكن أن تطلق عليه مصطلح الذوق Taste . ويقصد بهذا المصطلح بشكل عام نظام الايثار لمجموعة محددة من القيم الجمالية نتيجة لتفاعل الانسان معها . وفى تاريخ الآداب الغربية يرجع ذيوع مفهوم الذوق الأدبى الى القرن السابع عشر مع ظهور النزعة الكلاسيكية المحدثة ، (٣٩) ، أما هيجل فيقصد بهذا المصطلح Taste ان يكون عند المرء شعور بالجمال أو حس الجمال ، وهو حالة من حالات الادراك لا يتجاوز حالة الشعور . لكن هل يمكن الاعتماد على الذوق فى تحليل وتقييم العمل الفنى ؟

والحقيقة ان هيجل يرى أن الذوق كيفية حسية فى ادراك الجمال ، والموقف الذى يتخذه من العمل الفنى هو موقف حسى (٤٠) ولذلك فان النقد الفنى او نظرية الفن التى تقــوم على الــذوق هى نظرة أحادية الجانب ، لأنها لا تقدم لنا أسسا لتحديد ماهية الجمال ، وتعجز عن تعميق الشعور ، لأنه ــ أى النقد الفنى الذى يعتمد على الذوق فى نقده ــ ينظر للعمل الفنى من وجهة نظر المظاهر الحسية فحسب ، أما ما يعتمل فى داخل العمل الفنى وعصره ، وعبقرية الفنان ، فانه لا يستطيع أن ينفذ الى هذه الأشــياء والموضــوعات ، وهنا يظهر النــاقد الخبير The Connoisseur (*) كضرورة لدراسة العمل الفنى ، وهو يحتل

---

(٣٨) Ibid : pp. 32-33.

(٣٩) د. محمد وهبة : معجم مصطلحات الادب . مكتبة لبنــان . بيــروت ١٩٧٤ ، ص ٥٦٣ .

(٤٠) Hegel : op. cit., p. 43.

(★) المقصود من هذه الكلمة الناقد المتمكن من تقنية فن من الفنون او أصوله الى حد يؤهله لاطلاق حكم نقدى فيه .

مكان المتذوق الذى يبنى حكمه على الذوق الفنى Artistic Tasts الحسى ، ولهذا فهو مختلف عن المتذوق الذى يعطى انطباعه الحسى عن العمل الفنى ، بينما الناقد نجده قد يتوقف عند الجانب الشكلى والتاريخى للعمل الفنى ويتجاوز هذا الى فهم الطبيعة العميقة للعمل الفنى ، وهذا ما يتطلب من الناقد أن يكون ذا ثقافة عميقة وواسعة تمكنه من دراسة العمل الفنى ودلالته التاريخية ، ومادته ، ومختلف شروط انتاجه ، وشخصية الفنان (٤١) ٠

وبناء على هذا ، يمكن أن نميز نوعين من النقد عند هيجل ، أولهما : النقد الذى يعتمد على الذوق كوسيلة لادراك العمل الفنى من خلال مظاهره الحسية ، ويعتبره هيجل أنه أقرب للتذوق الفنى منه الى النقد ، وهذا ما يطلق عليه فى النقد الحديث النقد الانطباعى (**) الذى يأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية ازاء ظواهر الادراك الحسى فى العمل الفنى ، و « هو اتجاه ذاتى فى النقد الفنى يرجع فى تقييمه للعمل الفنى الى الأثر الفنى الذى يحدثه الفن فى متذوقه » (٤٢) ، وثانيهما : النقد الذى يعتمد على معرفة الناقد Connoisseur الواسعة بالعمل الفنى ، نتيجة لفهمه للأثر الفنى من مختلف جوانبه ، وبالتالى فهو لا يتوقف عند الحدود المباشرة للعمل الفنى وانما يتجاوزها ، للغوص فى أعماق العمل الفنى ٠ والنوع الثانى من النقد هو النوع الذى يحبذه هيجل ، ولذلك فهو ينتقد النظريات الجمالية التى تقوم على مبدأ الذوق Taste ويبدأ نقده — لهذه النظريات — من خلال تحليله للعلاقة بين المظهر الحسى للعمل الفنى ، وذاتية الفنان ، فالفنان حين يستخدم المادة الحسية فى العمل الفنى ، فانه يضفى من روحه عليها أبعادا لم تكن موجودة فيها ، ويجعل المادة الحسية مثل الحجر فى النحت ، أو الألوان فى التصوير تنطق بمعانى ومدلولات عميقة ، بل ان الفنان فى استخدامه للمادة الحسية يغير موقفنا المألوف منها ، ويمكن أن نفهم ذلك ، اذا فرقنا بين موقف الانسان من الأشياء الحسية وموقفه من العمل الفنى ، فموقف الانسان من الأشياء هو موقف الرغبة Desire والرغبة هنا نفى للآخر وتدمير له من أجل الاستهلاك ، وبالتالى لا تحتفظ — الأشياء أو

---

(٤١) Ibid : pp. 34-35.

(**) النقد الفنى الذى يعتمد على الانطباعية Impressionism هو اقرب الى الخلق الفنى الذاتى ، لانى لا يعتمد على معايير وقواعد محددة ويمثله فى الادب الاوروبى اوسكار وايلد واناتول فرانس ، وديبوسى فى الموسيقى ٠

(٤٢) د٠ أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١١١ ٠

الآخر ـ بأى استقلال أو تمايز عن الأنا ، ولذا فهى علاقة لا يتدخل فيها الفكر (٤٣) وهذا ما نجده في رغبة الانسان فى أكل الحيوانات ـ مثلا ـ فهو يستهلكها ، وبالتالى لا يحتفظ لها بأى وجود ، ولكن موقف الانسان تجاه الفن مختلف ، فهو لا يتصرف ـ هنا ـ وفق رغبته ، لأن العمل الفني يحتل مستوى مغايرا للموضوع الطبيعى . يخاطب مستويات مختلفة لدى الانسان ، ولذلك لا يستطيع الانسان استهلاك الفن ، ولهذا فاهتمامه بالفن لا ينبع من الرغبة التى تتجدد باستمرار على سبيل المثال ، حين يشعر الانسان بالجوع (٤٤) .

وبناء على ذلك ، يمكن أن نميز بين الحسى في الفن ، والحسى في الطبيعة ، فالحسى فى الطبيعة يخضع للرغبة . بينما الحسى في الفن يتخطى الواقع المباشر الذى يخضع للرغبة الى الكلية المطلقة ، أى الى ما وراء الحسى المباشر ، بمعنى أن الحسى في الفن لا يصبح موضوعا للرغبة ، وانما موضوعا للتأمل Reflection الجمالى ، يحتفظ معه بكامل حريته ، بدلا من أن يدمر . ويمكن القول بناء على ذلك أن الفن يحرر الانسان من الرغبة ، لأن الانسان حين يتعامل مع العمل الفنى ينصاع لمقتضيات عقـــله وليس رغبته ، من أجل اعادة تكوين الماهية الحميمة للأشياء ، بمعنى النفاذ الى ما وراء الوجود الحسى للأشياء (٤٥) .

والحقيقة أن هذه الفكرة قد استمدها هيجل من كانط Kant فقط سبق أن أشار كانط فى كتابه « نقد ملكة الحكم » ، فى الجزء الأول من الكتاب وهو بصدد تحليل الحكم الجمالى ، « تحليل الجميل » وفقا للحظات الأربع التى يشير اليها ، فهو قد أشار الى هذا فى اللحظة الأولى والرابعة . وبين أن الشعور باللذة فى العمل الفنى منزه تماما عن الرغبة والشهوة ، ولذلك يجعلها لذة عامة لا تستهلك الموضوع كما هو الحال فى اللذة الخاصة بالرغبة أو الشهوة ، لأن الاهتمام فى الرغبة يكون منصبا على الذات وليس على الآخر كما هو الحال فى العمل الفنى . فحين يأكل الانسان لا يفكر فيما يأكله ، ولكن يفكر فى جوعه أو شبعه ، بينما فى تناولنا للعمل الفنى يكون تركيزنا عليه وليس على ذواتنا ، ولذلك فالجمال لدى كانط أيضا له طابع كلى Universality (٤٦)

---

(٤٣) Ibid : p. 36.

(٤٤) Hegel : op. cit., p. 36.

(٤٥) Ibid : p. 36.

(٤٦) ımmanuel ûant : The Critique of Judgement, Trans. by : J. C. Meredith, Oxford, 1952, p. 86.

ويمكن أن نوضح موقف الفن من المظهر الحسى Sensuous Appearance اذا قارنا بين موقف الفن وموقف العلم من المظهر الحسى للأشياء ، فالفن يهتم بالمظهر الحسى من أجل تأكيد اهتمامه بالوجود الفردى المتعين للموضوع الكلى الذى يتناوله ، وقد سبق أن وضحت هذا عند هيجل فى مفهوم الفكرة فى الفن فى الفصل السابق ، أما العلم ، أو الفلسفة فانها تسعى الى تحويل المظهر الحسى الى فكرة عامة ، أى الى مفهوم Concept ، لأن كلا منهما ينشد العام ، وليس الخاص سوى لحظة لابد من سلبها الى لحظة أكثر كلية وعمومية • وبناء على ذلك يمكن القول أن الفن يمثل توسطا بين الحسى المباشر Immediate sensuness والفكر المحض Purse Thought (٤٧) والمقصود بالحسى المحض ـ عند هيجل ـ هو ظاهر الشىء الذى يمكن ادراكه عن طريق السمع والبصر وكافة الحواس • ويمكن هنا أن نتساءل : ما هو الموضوع الحسى الذى يكون موضوعا للفن ويعبر به عن التوسط بين الحسى المحض والفكر المحض ؟

ان الموضوع الحسى الذى يمكن أن يشكل موضوع الفن ، هو الموضوع الحسى الذى يمكن ادراكه بواسطة السمع والبصر وحدهما ، أما الشم والذوق واللمس فلا دخل لها بالادراك الجمالى ، وانما تدخل فى نطاق ادراك الانسان للأشياء الممتعة التى يشتهيها الانسان ، وهى لا تدخل فى عداد الجميل ولذلك فهو يقول : « ••• ان الفن يخلق تلك الأشكال ، وتلك الأصوات ليس من اجل ذاتها ، أو كما توجد فى الواقع المباشر ، وانما لتلبية واشباع اهتمامات وحاجات روحية سامية لأن تلك الأشكال والأصوات بانبثاقها من أعماق الوعى ، تكون هى وحدها القادرة على الارتداد والانعكاس فى الروح » (٤٨) •

لكن كيف يستخدم الفنان المظهر الحسى للأشياء فى صياغة أعماله الفنية ؟ يرى هيجل أن الفنان ـ حين يصيغ عمله الفنى ـ لا يتعامل مع أفكار محضة أو مجردة ، لأنه ينبغى أن يكون العمل الفنى حسيا وروحيا معا ، ولن ينظم الفنان سوى أعمال فنية رديئة ، الا أراد أن يسبغ شكلا مجازيا Allegory على فكرة سبق التعبير عنها نثرا ، بمعنى أن العمل الفنى لا يقوم على أساس الربط بين التفكير المجرد ، وبين الصورة أو التشكيل الذى لا يكون له غرض سوى زخرفة هذا التفكير ، لأن العمل

---

(٤٧) Hegel : Aesthetics, p. 38.

(٤٨) Ibid : p. 2.

الفنى يقوم على وحدة الروحى والحسى ، المضمون والشكل . ولهذا يرى هيجل أن الفنان يستخدم « التخيل » Imagiaation (*) لابداع انتاجه الفنى ، فالفن لديه نشاط من ابداع التخيل Imaginetion وليس الخيال ، لأن هيجل يميز بينهما ، فالتخليل لديه ، هو الخيال المبدع الخلاق ، أما الخيال العادى فهو نشـــاط الذاكرة الاسترجاعى . وهو النشاط الذى يستخدمه الانسان فى حياته اليومية حين يسترجع ويتذكر الأحداث الجزئية دون وعى مضمونها ، أى دون أن يستنبط منها الجانب الكلى العام ، ولذلك فهو خيال غير مبدع ، بينما الخيال المبدع أو التخيل فهو الذى يعقل ويخلق تمثيلا ، وصورا وأشكالا ، ويسقط على أعمق الاهتمامات الانسانية وأكثر عمومية تعبيرا مجازيا حسيا وواضحا ، فاذا كان النشاط الفنى ينصب على المضمون الروحى ، الممثل تمثيلا حسيا ، فان التخيل هو الذى يضفى على هذه المضامين أشكالا حسية ، بمعنى ان يكون كل شىء فى العمل الفنى جزءا من مضمونه ، ولذلك فهو يرى أن التخيل أو الخيال المبدع هو الموهبة Taste لدى الفنان ، ويربط بينهما ، فكل انسان يستطيع ــ عن طريق التدريب ــ اكتساب درجة معينة من المهارة الفنية ، لكنه لن يبدع أعمالا فنية أصيلة لأنه يفتقد الى عنصر نوعى هو التخيل أو الموهبة . وهى شىء طبيعى شبه غريزى ، ويستطيع الفنان بامتلاكه لموهبة الخيال ، أن يعبر عن الأشياء الروحية العميقة فى صور حسية (٤٩) .

ويمكن أن أوضح هنا أن ما سبق : يعنى أن الموهبة الفنية ــ عند هيجل ــ هى فى الأساس ــ ملكة طبيعية ، وذلك لأنها بحاجة دوما الى الحسى لكى تؤكد ذاتها ، ولأن العنصر الحسى والطبيعى يلعب دورا هاما فى انتاج العمل الفنى ، فالموهبة والتخيل تبين الخصوصية النوعية

(*) يربط علم النفس الحديث بين الابداع والخيال . والتخيل هو فى جوهره عبارة عن عملية تركيب الخبرات السابقة فى أنماط جديدة من التصورات أو الصور الذهنية من الموضوعات التى لدينا . من المعروف أن الكلمة الانجليزية Imagination اشتقت من الكلمة اللاتينية Imaginatis التى كانت بدورها مقابل للكلمة اليونانية Phantasia ومن هذه الكلمة اشتقت الكلمة Fancy وظلت الكلمتان Imagitation-Fancy مترادفتين من حيث اشارتهما الى عملية تلقى الصور وتشكيلها . حيث انفصلتا من خلال الرومانتيكيين ، خاصة من تأثر منهم بالفلاسفة المثالية الالمانية عند كانط وشلنج ، وبعد أن وضع كولردج تفرقته الهامة بين الخيال والوهم . راجع :

Norman Friedman, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. 1969, p. 370.

(٤٩) Hegel : op. cit., pp. 40-41.

للعمل الفنى ، التى تجمع بين الروحى والطبيعى ، فنجد أيضا الموهبة والتخيل كلاهما له جانب طبيعى أيضا الى جانب الجانب الروحى ولا يعنى هذا ان هيجل يقول ان الفن يعتمد على المصادفة ، مادام يقول ان الموهبة والتخيل ملكة طبيعية ، وشبه غريزية ، وانما يقصد أن يقول أن منبع الفن هو التخيل الحر ، وهو لهذا لا يعتمد على المصادفة ، لأن كل مضمون يناظره شكلا يعبر عنه ، يبذل الفنان أقصى ما لديه من أجل العثور عليه .

كما سبق أن رأينا أن هيجل يرفض الاتجاهات النقدية والجمالية التى تكتفى بالمظهر الحسى للعمل الفنى كأساس لنقد الفن ، فيمكن أن نتساءل : ما هو موقف هيجل من النظريات الجمالية القائمة على مبدأ الذوق ؟

يرى هيجل أن هناك اتجاهين لدراسة وتحليل الأعمال الفنية ، أولهما : الاتجاه الذى يركز على الشكل الخارجى للأعمال الفنية ، ويحاول تصنيف الأعمال الفنية وفقا لنظام معين ، ليجعل منه أساسا لتاريخ الفن ، وبالتالى يقدم نظرية جمالية تقدم القواعد العامة للخلق الفنى ، وهذا ما تجده فى « نظرية التراجيديا » لدى « أرسطو » ، فى كتابه « فن الشعر » ، ونجده أيضا فى كتاب « هوارس » « فن الشعر » . وثانيهما : الاتجاه الذى يستغرق فى تأملاته عن الجمال ، ويحاول تطوير فلسفة مجردة فى الجمال ، تبدأ بالعالم والكلى ، أى تبدأ بفكرة الجمال ، وليس الانتاج الفنى ، وهذا ما نجده فى تحليل « أفلاطون » للجمال (٥٠) .

وينتقد هيجل الاتجاه الأول ، الذى يمثله الفن الشعرى لهوارس Horace « وفى الجليل » الذى كتبه لونجينوس Longinus (*) ويرى أن نظريتهما ـ القائمة على مبدأ الذوق لا تضيف جديدا ، لأنها تقدم قواعد وتحديدات وشروطا للانتاج الفنى ، لا تسود الا فى عصور انحطاط الفن والشعر ، وهى تقدم فنا شكليا آليا ، لأن الفن لا يمكن أن ينتج وفقا

---

(٥٠) Hegel : Aesthetics, p. 15.

(★) يستند لونجينوس فى فكرته عن الجليل The Sublime الى التذوق وأساس التذوق هو الحس ، والجليل هو الذى نشعر فى حضرته بالارتياح ، ويمتلىء العقل به ، بحيث يعجز عن ادراك غيره ، وقد حاول ان يضع لونجينوس السمات والقواعد العامة التى تميز العمل الفنى الجليل والرائع عن العمل الفنى الجميل ، فبين مثلا ان الضآلة والصغر فى الحجم من سمات الجميل ، بينما الضخامة من سمات الجليل .

لشروط ومواصفات معينة معروفة مسبقا • ولأن القواعد العامة للفن لا يمكنها تفسير الفن في كل العصور ، لأن كل عمل فني ينتمي الى عصر معين ، والى شعب وبيئة ، بل ان الفن يرتبط ببعض تصورات وغايات الشعور التاريخية وغير التاريخية • ويرفض هيجل هذه النظريات لأنها بطبيعتها مستخلصة من عدد محدود للغاية من الأعمال الفنية التي جرى اختيارها وفقا لمفاهيم الجمال في ذلك العصر الذي ينتمي اليه هوارس ومفهوم الجمال الذي يتبدى عينيا في الأعمال الفنية قد يختلف من شعب الى آخر ، فيقول هيجل : « ••• ان مفهوم الصيني عن الجمال قد يختلف عن مفهـــوم الزنجي ، وهو بدوره يختلف عن مفهوم الجمـــال لدى الأوروبي (٥١) ، ويقصد هيجل بذلك أن القيم الجمالية السائدة في فن شعب معين مثل النحت المصرى القديم ، الذى يقوم على التجريد ، تختلف عن القيم الجمالية السائدة في النحت اليونانى التشخيصى ، القائم على ابراز التفاصيل الدقيقة وتشريح الجسم الانســـانى ولذلك قد نجد الأوروبى لا يستسيغ لحن شعب آخر ، مثل النحت المصرى القديم ، أو الموسيقى الشرقية (٥٢) •

وهذا يعنى أن الذوق لا يصلح كأساس جمالى لاقامة نظرية جمالية أو فلسفة فى الفن ، ولكنه قد يصلح فى تقييم الظاهر الخارجى للأعمال الفنية ، ولتكوين الذوق الفنى لدى الجمهور ، بحيث يستطيع ـ حين يتناول العمل الفنى ـ ترتيب مختلف عناصره ، ومهارة الأداء ، اى أن الذوق لمبدأ جمالى يصـــلح فقط فى تكوين الذوق الفنى لدى الجمهور وارشاده • أما الناقد فهو لا يحتاج الى الذوق أو الذاكرة فحسب • وانما يحتاج أيضا ـ مثل الفنان ـ لمخيلة نشطة ، قادرة على استيعاب سمات الأشكال الفنية المجسدة ، بحيث يســـتطيع أن يعى المقارنات والمقابلات فيما بينها •

والحقيقة أن هيجل لا يتوقف عند الاتجاهات الجمالية التى تدرس العمل الفنى انطلاقا من الخاص فى العصر القديم والوسيط ، وانما يتناول أيضا بعض التعريفات التى كانت سائدة عن الجمال فى عصر مثل جوته Goethe (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) وماير Meyer (١٧٦٠ ـ ١٨٣٢) ، وهيرت Hirt (١٧٥٩ ـ ١٨٣٩) (*) وهى تنطلق من الأعمال الفنية

---

(٥١) Ibid. : p. 44.

(٥٢) Hegel : op. cit., p. 46.

(*) هؤلاء الاعلام من اكبر نقاد الفن فى عصر هيجل ، فلقد كان « ماير » مديرا لاكاديمية الفن فى « فايمار » . وهو الذى تبنى تعريف جوته للجمال فى كتابه « تاريخ الفنون

فى تحليلها للجمال ، بحيث يشكل أساس عينيا له ، فمثلا هيرت يبين أن أســاس التقييم والحكم فى موضــوع الجمال وتكوين الذوق هو مفهوم المميز Characteristic ، فالجمال فى رأيه « هو الكمال الذى يمكن أن يدركه موضوع منظور أو مسموع أو متخيل » (٥٣) ، ويعرف الكمال « بأنه ما يطابق هدفا محددا تحدده الطبيعة أو الفن عند خلق الموضوع الذى يجب أن يكون كاملا » (٥٤) ويقصد هيرت بذلك اننا اذا أردنا أن نصدر حكما ما على الأعمال الفنية ، فانه يجب أن تركز انتباهنا الرئيسى على السمات التى تميز العمل الفنى عن غيره من الأعمال الآخر ، ويقصد بالسمة المميزة ـ وهى قانون الفن لديه ـ « الفردية المحددة التى تسمح بتمييز الشكل ، والحركات ، والاشارات ، والتعبير ··· الخ والأوضاع التى يختلف بها الموضوع عن موضوع آخر » (٥٥) ·

ويلاحظ هيجل فى التعريف السابق أنه لا ينصرف الى الشكل فقط ، وانما يهتم أولا : بالمضمون أى الشعور أو الموقف ، أو الحدث الذى يتخلل العمل الفنى ، ثم يناقش ثانيا : الكيفية التى يتم بها التعبير عن ذلك المضمون · وعلى هذه الكيفية ينطبق قانون « المميز » فى الفن الذى يطالب هيرت بتطبيقه على الأعمال الفنية ، بحيث تساهم جميع خصائص نمــط التعبير فى ابراز المضــمون ، وأن تــكون جزءا من التمثيل الشــامل (٥٦) ·

ويمكن أن نشرح هذا من خلال مثال الدراما ، التى تعكس مضمونا محددا ، فينبغى وفقا لنظرية هيرت ، استبعاد كل التفاصيل الجزئية التى لا تفيد جوهريا فى التعبير عن مضمون الدراما ، بحيث لا يتضمن العمل الفنى أى شىء فائض عن الحاجة ·

ولقد اكتسبت نظرية هيرت ، وتعريفه للجمال أهمية فى عصره ، ولكن « ماير » فى كتابه « تاريخ الفنون التشكيلية فى اليونان » ، يرى أن وجهة نظر هيرت قد اندثرت دون أن تترك أثرا ، وكان هذا لصالح الفن ، لأنه لو التزم الفن حرفيا بتلك النظرية لأدى ذلك الى خلق فن

التشكيلية فى اليونان » ، وعرض فيه ايضا لوجهة نظر « هيرت » وهو استاذ علم الآثار فى جامعة برلين فى ذلك الوقت ، واشهر مقال له هو « الجمال فى الفن » ·

(٥٣) Ibid : p. 17.

(٥٤) Ibid : p. 17.

(٥٥) Ibid : p. 17.

(٥٦) Ibid : p. 18.

ساخر « كاريكاتورى » محض ، وتلك النظرية تقوم على فكرة خاطئة وهى : أن الفن يجب أن يهتدى بشيء ما • ولهذا فهى تحاول أن تفرض قواعد ما على الفنان ، ترى أنها ضرورية لخلق الأعمال الفنية الحقيقية ، وهو بهذا يخرج عن فلسفة الفن التى تبحث فى ماهية الجمال بشكل عام وكيف عبر عن نفسه فى الأعمال الفنية الموجودة ، دون أن تهتم بتقديم شروط للانتاج الفنى •

ورأى هيجل فى نظرية « هيرت » وتعريفه للجمال ، يعبر عنه بقوله : « ان تعريف هيرت لا يسمح لنا بتكوين فكرة واضحة عما يجب تمييزه فى الجمال الذى يخلقه الفن ، وعن مضمون الجمال بشكل عام • وهو لا يعطينا من هذه الزاوية سوى تعريف شكلى يتضمن جزءا من الحقيقة ، ولكنها الحقيقة المجردة Abstract True (٥٧) أما ماير فهو لم يقدم وجهة نظر جديدة خاصة به ، وانما استعار وجهة نظر جوته ودافع عنها ، فهو قد اهتم مثل جوته بتحديد المبدأ المتحكم فى الأعمال الفنية العائدة الى العصر القديم بحيث يفيده فى تحديد الجمال بشكل عام •

ونلاحظ أن هيجل حين يتعرض لتحليل ماير Meyer للجمال ، فانه يتعرض أيضا لوجهة نظر جوته حول الجمال ، لأن الأول يتبنى وجهة نظر الثانى ، ولأن ماير يصرح منذ البداية بأنه ليس فى نيته أن يقبل أو يرفض قوانين الفن التى وضعها هيرت أو غيره من الفلاسفة والنقاد القدامى ، وانما لا يشعر بحرج فى تأييده لوجهة نظر جوته (٥٨) •

ويرى جوته Goethe (*) « أن المبدأ الذى يتحكم فى الأعمال الفنية القديمة هو مبدأ الدال The Significant واسمى تطبيقاته هو الجميل » (٥٩) وتحليل هيجل لرأى جوته أن العمل الفنى عند جوته يضم شيئين اثنين هما : المضمون ، ونمط التمثيل ، فحين نتناول أى عمل فنى علينا أن نبدأ بما هو معروض علينا مباشرة ، ثم نبحث بعد ذلك عن مدلوله أو مضمونه • أى أن ما نراه من الخارج ليس له قيمة مباشرة ، وانما يكون له قيمة حين ننسب اليه باطنا أو مدلولا يبث الحياة فى

---

(٥٧) Ibid : p. 19.

(٥٨) Ibid : p. 19.

(٥٩) Ibid : p. 19.

(*) ساهم جوته فى تطور علم الجمال عن طريق مؤلفاته فى علم الجمال ، واهتمامه بفن النحت والعمارة وفن التصوير فى مختلف العصور - فكتب عن مسائل الفن ، واصولها وهو من المصادر الرئيسية لفكر هيجل الجمالى •
See : Bosanquet : A History of Aesthetic, p. 304, cf.

ظاهرة الخارجي ، ومثال ذلك نجده في الحكاية الرمزية Symbolic Story التي تتلقى مولدلها من المغزى الأخلاقي الذي تنطوي عليه ، وهذا يعني الفصل بين شكل العمل الفني ومضمونه ، وهذا يتنافى مع وجهة نظر هيجل التي ترى وحدة الشكل والمضمون في العمل الفني ، ولذلك يختلف هيجل مع جوته في تعريفه للجمال ، لأنه ــ أي جوته ــ لا يعترف بالقيمة الذاتية لأي شيء ، فالعين البشرية مثلا ليس لها قيمة في ذاتها الا من خلال المدلول الذي لا يعبر عن نفسه كاملا في العين ، ولذلك يتساءل هيجل ساخراً : بماذا يختلف المبدأ الذي يطرحه جوته عن المبدأ الذي طرحه هيرت من قبل (٦٠) ؟

ويرجع هيجل سبب ظهور نظرية « جوته » و « ماير » في ذلك الوقت التي تغلب المضمون على الشكل ، وتحاول تفسير الفن تفسيرا روحيا الى أن النزعة الرومانتيكية كانت تسود في ذلك الوقت •

ويرى هيجل أن جميع النظريات التي حاولت أن تضع قواعد صارمة للفن ، تكون بمثابة خطوات للفنان في عمله ، كان مصيرها الى الزوال ، لأنها تحد من حرية الفنان ، وتغفل الجانب النوعي للفن • بينما الأفكار التي طرحت في موضوع تاريخ الفن في العصور المختلفة ، باقية ، ولا تزال تحتفظ بقيمتها ، لأن هذا الموضوع يتطلب الماما واسعا وعميقا بالفنون وأنواعها وبالظروف التاريخية المصاحبة لها ، مما يؤدي الى استخلاص الكلي من الفردي ، والباحث في تاريخ الفن يزود فيلسوف الفن بوثائق ومادة علمية توفر له الأساس العيني لفلسفته ، وقد حاول جوته أن يدرس تاريخ الفن في العديد من كتاباته ، وتكتسب كتاباته ــ في هذا ــ أهميتها ، لأنها لا تتورط في وضع قواعد للفن ، رغم أنها تنطلق في دراسة الفن من الخاص (٦١) •

عرضنت فيما سبق موقف هيجل من النظريات الجمالية التي تحاول تعريف الجمال في الفن من خلال تحليل الموضوعات الجميلة ، أي تبدأ من الخاص ، أي من الأعمال الفنية ذاتها ، ترى ما هو موقف هيجل من الاتجاه الثاني ؟ الذي لا يبدأ من الموضوعات الجميلة ، وانما يبدأ من فكرة الجمال ذاتها ، أي الجمال ذاتها ، أي الجمال كما هو ، على نحو ما فعل أفلاطون ، الذي يرى أن ما هو حقيقي ليس الأفعال الصالحة

(٦٠) Hegel : Aesthetics p. 20.

(٦١) Ibid : p. 21.

الخبرة ، أو الأعمال الفنية الجميلة ، وانما الخير والحق بما هى كذلك فى ذاتها ، ولذاتها ، وطبقا لمفهوم أفلاطون فانه لا يمكن الوصول الى تعريف الجمال الا من خلال الفكر التصورى Conceptual Thinking الذى يستطيع ــ وحده ــ تسليط ضوء الوعى على الطبيعة المنطقية والميتافيزيقية للفكرة بوجه عام ، ولفكرة الجمال بوجه خاص (٦٢) ٠

وعلى الرغم من أن هيجل يتفق مع أفلاطون فى أهمية تناول الجمال فى الفن من خلال الكلى والعام قبل الخاص والجزئى ، الا أنه يتحفظ فى استخدام فلسفة أفلاطون فى الجمال ونتائجه وذلك حتى لا يقدم ميتافيزيقا مجردة للفن على النحو الذى قدمه أفلاطون ، ولأن هيجل يرى أن المفهوم الفلسفى للجمال يجب أن يكون توسطا بين التعميم الميتافيزيقى وخصوصيته التعين الواقعى للجمال (٦٣) ٠ وهيجل يتحفظ أيضا على قبل الفلسفة الأفلاطونية برمتها ، لأن غياب المضمون فى الفكرة الأفلاطونية لم يعد يلائم حاجات عصره الفلسفية الفنية ٠

وعلى ذلك ، يمكن القول أن هيجل لا يتفق مع الاتجاهين السابقين ، لأنه يرى أن الاتجاه الأول الذى يبدأ من الخاص فى الفن ، يفتقر الى التحديد الكلى للتعينات الكثيرة التى يوردها ، وكذلك الاتجاه الثانى ، الذى يبدأ من العام فى الفن ، يفتقر الى الارتباط بالخصوصيات الفردية فى العمل الفنى (٦٤) ٠

والحقيقة ان المتأمل فى الدراسات الجمالية المعاصرة ، سيجد أن مشكلة « تعريف الجمال » من المسائل المعقدة فى علم الجمال ، والتى لم يتم التوصل فيها الى حل نهائى ، وقد واجه هيجل بشكل مباشر هذه المشكلة حين تعرض لنقد الاتجاهات السابقة التى أشرت اليها ، وحين استعرض التعريفات المختلفة التى كانت سائدة عن الجمال وتحديده لمصطلح علم الجمال ، ثم حين بين وجهة نظره فى تعريف الجمال فى الفن وهو : « كشف الحقيقة ، وتمثيل مايجيش فى النفس البشرية تمثيلا عينيا ومشخصا (٦٥) ، ولكن اذا تأملنا فى هذا التعريف سنجد أنه تعريف عام ، ويشترك الفن فيه مع الدين والتاريخ والفلسفة ، ولذلك يستدرك هيجل ويبين أن وضع أى تعريف أو هدف للفن من خارجه ،

---

(٦٢) Ibid : pp. 21-22.
(٦٣) Ibid : p. 22.
(٦٤) Ibid : p. 22.
(٦٥) Ibid : p. 70.

سيجعل الفن فى الدرجة الثانية من الاهتمام ، لأنه سيحول الفن لمجرد وسيلة لتحقيق هذا الهدف ، ولذلك لابد أن يكون هدف الفن أو تعريفه نابعا من ذاته ، بمعنى حين تقول أن الفن يكشف عن الحقيقة ، فاننا لا نقصد من ذلك أن الفن يكشف عن أية حقيقة ، وانما نقصد أن الفن يكشف عن الحقيقة الجمالية ، وليست الحقيقة بالمفهوم الدينى أو الفلسفى اذ ان لكل منهما مباديتهما وأدواتهما التى يمكن عن طريقها تقديم الحقيقة أو التعبير عنها ٠

ولذلك ينتقد هيجل الاتجاهات التى تربــط الفن بالمنفعة ، أو الأخلاق ، أو اصلاح العالم لأن هذه الأهداف ، غاية فى ذاتها ، ومنفصلة عن الفن ، وليست نابعة منه ، وغير ملازمة له ٠ ولذلك لابد أن يكون الهدف النهائى للفن محايثا للموضــوع نفســه ، وهيجل ينقد التأملات السابقة ، لأنها تأملات خارجية عن العمل الفنى ، وهى الطريقة التى كانت سائدة فى دراسة أى موضوع من الموضوعات ، حتى لو كان هذا الموضوع هو الفن ، ولذلك لابد من دراسة الفن فى ذاته بدلا من اسقاط الأحكام الخارجية عليه ، وذلك حتى لا يتحول الموضوع الذى ندرسه وهو الجمال الفجى الى مصادرة Postulate نسلم بها قبل دراسة الفن ، بينما المنهج الجدلى عند هيجل يرفض البداية بمصادره لا يمكن البرهنة على حقيقتها ٠ ونتيجة لهذا فان هيجل فى دراسته ــ للجمال فى الفن ــ ينحو منحى مختلفا عمن سبقوه ، فهو لا يبحث عن تعريف نهائى أو هدف نهائى للعمل الفنى ، وانما هو ينظر للعمل الفنى بوصــفه وحدة يعبر « عن فكرة » مصالحة الاضداد ، التى سبقت الاشارة اليها ، حين تحدثنا عن تكرة الجميل لديه ، ويرى هيجل أن استخدامه لكلمة « فكرة Idea تختلف عما ورد لدى لنقاد من معان لهذه الكلمة ، فعلى سبيل نجد أن روموهر Romoher (*) يخلط بين الفكرة وبين التصور اللامتعين والمثال المجرد ، الذى يخلو من الفردية ، ولذلك جاء تعريفه للجمال غير مقنع فلسفيا ، فهو ــ أى روموهر ــ يقول : أن الجميل ٠٠٠ هو الذى يلازم جميع سمات الأشياء التى تستوقف النظر وتبهجه ، وبواسطته تمتع العين والروح ، أى أنه يحصر الجميل فى امتاع النظر والروح ، وبالتالى يربط بين الجمال واللذة ، رغم أن كانط كان قد أوضح أنه لابد من تجاوز دائرة الشعور المحضى البسيط التى تربط بين الجمال واللذة ولذلك فان مفهوم الفكرة Idea عند هيجل لا يقع فى التناقضات التى وقع فيهـــا « روموهر » ، لأنها عينية فى ذاتها ، أى كلية من التحققات ،

(*) « كارل فريدريك فون روموهر » اهتم بفكرة الفن فى كتابه « ابحاث ايطالية » ٠

والجميل عند هيجل هو الذى يعبر عن التطابق المباشر بين الفكرة وتمثيلها الموضوعى (٦٦)

بعد أن تحدث هيجل عن نظرية الفن ، فانه يتحدث بعد ذلك عن فلسفة الفن ، ويحلل الأفكار التى قدمتها الفلسفة فى الجمال الفنى وهو يرى أن علم الجمال يدين بولادته كمصطلح وكعلم (**) الى الفلسفة وليس الى نظريات الفنون التى اهتمت بوضع القواعد التى يجب اتباعها فى الجمال الفنى

والقضية التى يبدأ من خلالها هيجل تحليله لفلسفة كانط الجمالية هى : اذا أردنا أن نعرف الفن تعريفا بالغ العمومية ، فنقول ان الفن هو الوسط Media الذى تتم فيه المصالحة أو التوفيق بين الروح المجرد والطبيعة ، اى أن الفن يحقق اتحاد عالم الروح وعالم الطبيعة · والواقع أن هذه الاشكالية هى التى اهتمت بها الفلسفة الكانطية بشكل خاص ، ويعتبر كتاب « نقد ملكة الحكم The Critique of Judgement (١٧٩٠) محاولة من جانب كانط للتوفيق بين عالم الضرورة وعالم الحرية أو الارادة ·

وهنا تكتسب فلسفة كانط اهميتها ـ من وجهة نظر هيجل ـ لأنها أبرزت التعارض بين العقل العملى والعقل النظرى ، وبينت ضرورة حل هذا التعارض ، ولكن يلاحظ هيجل أن كانط لم يول هذا الموضوع الاهتمام الكافى ، رغم أنه يشكل الواقع الحقيقى للفن (٦٧) ·

وقد سبق لهيجل أن تناول الفلسفة الكانطية بالتحليل حول هذه القضية فى كتابه موسوعة العلوم الفلسفية حين ناقش هيجل الموقف

---

(٦٦) Hegel's Concept if Art : An Interptetative Essay, by Charles Karelis, Oxford, p. XL.

(★★) لا يقصد بمصطلح « علم الفن » الذى يتكرر كثيرا فى محاضراته ، ما يقصده علماء النقد المحدثون من علم الفن بالمعنى التجريبى لهذه الكلمة حيث يستطيع الناقد استخدام الوسائل العلمية الحديثة مثل الكمبيوتر (الحاسب الآلى) والاحصاء فى استخراج دلالة النص من خلال البنية الداخلية عن طريق حساب المعادل التكرارى ، وانما يقصد هيجل بكلمة العلم الحديث الفلسفة الجدلية بشكل خاص ، ولذلك نجده فى مقدمة الظاهريات ، يتحدث عن علم جديد ، فيقول : ان الصيغة التى يمكن ان توجد فيها الحقيقة ، هى الصيغة العلمية لقد قصدت العمل على تقريب الفلسفة الى صيغة العلم ·· لتغدو معرفة واقعية » انظر مقدمة ظاهريات الروح ، ترجمة كوفمان ، ص ١٢ ·

(٦٧) Hegel : Aesthetics, p. 57.

الثاني للفكر تجاه الموضوعية على نحو ما يتمثل في المذهب التجريبي والمذهب الكانطي (٦٨) • ويحلل هيجل أسهامات الفلسفة الكانطية من خلال مناقشته لموقفها من الموضوعية Objectivity فيعرض بالتحليل النقدي للعقل النظري والعملي وملكة الحكم • فيبين هيجل أن النقطة الأولى في فلسفة كانط هي أنه لابد للفكر أن يفحص قدراته الخاصة على المعرفة ، أي أنه يتساءل الى أي حد تستـــطيع صور الفكر أن تقودنا الى معرفة الحقيقة ، ولكنه وقع في بعض الأخطاء من وجهة نظر هيجل ، مثل فصله بين صور الفكر ونقده ، أي فصل بين موضوع البحث وفعل البحث (٦٩)، وهناك خطأ آخر وقع فيه كانط ، وهو أنه حين درس المقولات العقلية التي تضفي الوحدة على الادراكات الحسية المبعثرة ، فانه ركز على المبدأ الذي تقوم عليه المقولات وهو « الوحدة الترنســندنتالية للوعي الذاتي » ، ولم يحاول استنباطها ، أو ابراز الضرورة فيها وانما اكتفى بسرد هذه المقولات وتصنيفها ويرصد هيجل خطئا ثالثا وقع فيه كانط ، وهو حصر المقولات في ذهن الذات المفكرة فقط ، ووصفه لهذه المقولات بأنها ذاتية وليست موضوعية • وهيجل يختلف مع كانط في هذه النقطة بالذات ، فعلى الرغم من أن هيجل يسلم بأن للمقولات طابعا ذاتيا ، من حيث انها تعبر عن الصور العقلية العامة للأشياء ، الا أنه يرى أن لها طابعا موضوعيا أيضا ، من حيث انها تعبر عن جوهر الأشياء ، أي أن لها طابعا ذاتيا وموضوعيا معا •

ويرى هيجل أن العالم المثقف قد أخذ بالتفرقة التي وصفها كانط بين الذاتي الموضـــوعي • وهكذا فان نقد العمل الفني ينبغي أن يكون موضوعيا لا ذاتيا • وبعبارة أخرى ان النقد بدلا من أن ينبع من الوجدان العرضي ، أو الشعور الجزئي العابر ، أو من مزاج اللحظة الراهنة ، فانه لابد أن يضع نصب عينيه الخطوط العريضة والنقاط العامة التي أقرتها قوانين الفن » (٧٠) •

ويرى هيجل أن « كانط كان أول من حدد ، بصورة قاطعة ، الفرق بين العقل Reason ، والفهم Understanding ، وموضـــوع العقل ـ لديه ـ هو اللامتناهي ، أما موضوع الفهم فهو المتناهي أو المشروط أي الظاهر Appearance لكن غلطته أنه وقف عند وجهة النظر السلبية

---

(٦٨) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية • ترجمة د• امام عبد الفتاح ، دار الثقافة القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٤٥ ، وما بعدها •

(٦٩) المصدر السابق ، ص ١٤٧ •

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١٤٩ •

وحدها ، وأنه حد صفة اللامشروط في العقل بأنها تماثل ذاتي مجرد دون ظل من التمييز ، وبهذا حط من العقل وانزله الى مرتبة الشيء المتناهي المشروط » (٧١) ٠

وقد أدت مبادىء الميتافيزيقا ـ عند كانط الى ظهور الاعتقاد . بأن المعرفة حين تنزلق في التناقض ، فان ذلك مجرد انحراف عرضي محض يرجع الى ضرب من الخطأ الذاتي في البرهان والاستدلال ٠ ولكن هيجل بين الأهمية الفلسفية لنقائض العقل ، وبين أن التعرف عليها ساعد في التخلص من الصرامة القطعية للفهم الميتافيزيقي ، ولفت الأنظار الى حركة الفكر الجدلية ٠ ويمكن القول أنه طور مفاهيم كاونط حول « التناقض » وعدلها ، بحيث أدى الى القول بأن معرفة أي شيء أو فهمه ، يعني ادراكه كوحدة عينية من التعينات المتناقضة (٧٢) ٠

وينتقل هيجل بعد ذلك الى العقل العملي ليبين الطابع الصوري المحض الذي لم يتجاوزه كانط ، لأنه تصور العقل العملي Practical Reeson على أنه الارادة المفكرة ، أي الارادة الحرة التي تحدد نفسها وفقا لمبادىء كلية « غير أن هذا العقل العملي لا يحصر المبدأ الكلي للخير على قانونه الداخلي الخاص : فهو أولا يصبح عمليا بالمعنى الحقيقي للكلمة عندما يصر على أن يتبدى الخير في العالم بحيث تكون له موضوعية خارجية » (٧٣) ٠ أي أنه يدافع عن التعيين الحر للعقل العملي ، وهو ما سبق أن انكره على العقل النظري ٠

أما نقد ملكة الحكم ، أو ذلك القسم من الفلسفة النقدية الذي يعرض فيه كانط رايه في الجمال وفلسفة الفن ، فان هيجل يعتقد أنه قدم فيه وصفا ممتازا للحكم الجمالي والغائي ، جديرا بالاعجاب ، وان لم يكن تعبيرا عقليا للفكرة ، لكننا نجد لديه أن الفكر يظهر مع التصور الحسي جنبا الى جنب في شيء واحد عيني (٧٤) ، فالقوة النظرية للحكم التي تربط بين الكلي والجزئي تكون عن طريق الفهم الحدسي ٠ لكن هيجل يلاحظ ـ رغم ذلك ـ أنه لم يتجاوز التعارض بين الذاتي والموضوعي ، لأنه في الوقت الذي يتحدث فيه عن الفكرة لكي يحل

---

(٧١) المصدر السابق ، ص ص ١٥٧ ـ ١٥٨ ٠

(٧٢) المصدر السابق ، ص ١٦٥ ٠

(٧٣) المصدر السابق ، ص ١٧٧ ٠

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١٧٨ ـ ١٧٩ وانظر كتاب كانط السالف الذكر : الكتاب الأول ، الفقرة الثانية ٠

التعارض بين الفهم والحســاسية ، نجده يجعل من هذا الحل وتلك المصالحة مسألة ذاتية ، بدلا من أن يتصورها متوافقة مع الواقع ومع الحقيقــة ٠

ومن هذه الزاوية ، فان هيجل يرى أن كانط يتناول ملكة الحكم من خلال التفكير والحكم الذاتيين ٠ ولذلك يتصور كانط الحكم الجمالى أنه ليس من نتاج الفهم ، وليس من نتاج الحدس ذى الحسى ذى الكيفيات البالغة التنوع ، وانما من نتاج اللعب الحر للفهم والتخيل ٠ وهكذا فانه يرد الموضوع الجميل الى الذات ، والى شعورها باللذيذ والممتع (٧٥) ٠

ولذلك يرى كانط أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أى مفهوم ، أى خارج أى مقولة من مقولات الفهم بوصفه موضوعا للذة عامة ٠ ولذلك يرى هيجل أن كانط يربط بين ادراكنا للجميل والطبيعة الغائية له ، فبقدر ما يتم ادراك الغائية فى الموضوع نفسه ، فاننا ندرك الجمال فيه كغاية فى ذاته (٧٦) ٠

وهذا يعنى أن كانط يرد الفن الى الجانب الذاتى والتأملى فى النفس والى شعورها ، بحيث يرد الأعمال الفنية الخاصة الى العام الذى تندرج تحته ، ولذا يرى أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أى مفهوم ، وهذا يعنى من وجهة نظر هيجل أن كانط لا يجعلنا نعى الفكرة اندماجها فى الموضوع ، أى أنه يفصل بين الموضوع الخاص والفكرة الشاملة (٧٧) ، وهذا يختلف تماما عما ذهب اليه هيجل ٠

ويعتقد هيجل أن انجازات كانط فى فلسفة الفن ، هى نقطة الانطلاق الحقيقية لمن جاء بعده مثل شيلر وجوته ، ولذلك لم يتخلصا من أمر فلسفة كانط ، رغم أنهما قد حاولا سد الثغرات فى فلسفته الجمالية عن طريق تصور الوحدة بين الحرية والضرورة ، وبين العام والخاص ، وبين العقلانى والحسى بصورة أكثر شمولية ٠

وقد حاول كل من شيلر (١٧٥٩ ــ ١٨٠٥) ، وجوته تجاوز الطابع المجرد والذاتى للفكر الكانطى ، وحاولا أن يتصورا الوحدة فى الفن ، وأن يجدا فيه التعبير عن الحقيقة ، فقد ركز شيلر على اكتشاف الأعماق

---

(٧٥) Hegel : Aesthetics, p. 588.
(٧٦) Ibid : p. 59.
(٧٧) Ibid : p. 60.

الدفينة للروح ، بينما ركز جوته على دراسة الجانب الطبيعي من الفن ، أى الطبيعة الخارجية والأجسام النباتية والحيوانية ، والبللورات وتشكل السحب والألوان • وقد ركز جوته في هذه الدراسة العلمية كل طاقات ذكائه الكبير (٧٨) •

وقد عرض هيجل وجهة نظر شيلر ـ بوجه عام ـ حين بين أن نقطة البداية في فلسفة شيلر الجمالية هي : أنه توجد فى كل انسان بذرة الانسان المثالى ، التى تستطيع التوحيد بين الانسان والزمن ، والانسان والفكرة ، فيستطيع الانسان خلال الزمن أن يسمو بصيرورته حتى يصل الى الانســـان فى الفكرة ، التى تتحقق فى الدولة ، بوصفها الممثل النوعي لما هو أخلاقي ومتوافق للحق والعقل ، والتى تلغى جميع التجسيدات الفردية (٧٩) •

واذا كان العقل كما يتمثل فى الدولة ينزع الى الوحدة كما تبدو فى القانون العام ، فان الطبيعة تنزع الى التنوع والفردية ، ولذلك يسعى كلا الطرفين ـ الطبيعة والدولة ـ الى شد الانسان الى طرفها ـ ومن خلال هذا النزاع الذى يجد الانسان نفسه فيه بين قوى العقل والطبيعة ، تبرز مهمة التربية الجمالية ـ كما يرى شيلر ـ وتقوم بدورها فى تثقيف النوازع والميول والمشاعر والرغبات الجامحة ، بحيث تغدو نبت العقل . الأمر الذى يجرد العقل والروح من طابعهما المجرد ، فيتحدان بالطبيعة كما هى ، وهكذا يكون الجميل عند شيلر هو الذى يعبر عن انصهار العقلانى والعقلى ، وهذا الانصهار هو الواقع الحقيقى عند شيلر • لهذا نجد شيلر يكيل الثناء للنساء اللائي يرى فى طبعهن الاتحاد الحميم بين الطبيعى والروحى ، أى بين العام والخاص ، أى بين الحرية والضرورة ، هذا الاتحاد الذى يرى فيه شيلر مبدأ الفن وجوهره (٨٠) والذى حاول تحقيقه عن طريق مسرحياته وأشعاره وشرحه فى كتابه « رسائل فى التربية الجمالية للانسان » (١٧٩٥) والفكرة التى يشير اليها هيجل ، عرضها شيلر فى الرسالة الثامنة عشر فيقول : من خلال الجمال ، ينقاد للانسان الحسى الى الصورة والفكر ، ومن خلال الجمال يعود للانسان العقلانى الى المادة ويستعيد عالم الحس ، والجمال يربط بين هاتين الحالتين

---

(٧٨) Ibid : p. 61.
(٧٩) Ibid : p. 62.
(٨٠) Ibid : p. 62.

التى تعارض كل منهـــا الأخرى » (٨١) ، ولذلك ففى النفس الجميلة Beautifal Soul يحدث الانسجام بين الحس والعقل ، أو بين الواجب والرغبـة ٠

يتعرض هيجل بعد ذلك الى فلسفة فشته فى الفن ، ويرى أن فلسفة فشته قدمت الأساس الفلسفى الذى تولد عنه التهكم Irony كمنهج فى دراسة الفن ، فاذا طبقنـا فكرة الأنا Ego عند فشـتة على الفن ، سنجد أن الفنان يجب أن يحيا كفنان وأن يضفى على حياته شكلا فنيا ، ولذلك فاذا أخذ الفنان بوجهة نظر فشته فهذا يعنى أن يحيا كفنان ، اذا كانت جميع افعاله ، وتعبيرات وجهه ، تحمل المضمون الذى يفرضه عليها هو ، ولذلك سوف يطرح ويدمر كل شيء ، لأنه لن يرى لأى شيء مضمونا مطلقا الا بالنسبة الى ذاته ، لأن الأنا هى الشيء الوحيد الذى يستطيع أن يعزو اليه قيمة ما ٠ ولهذا فان الفنان من خلال وجهة نظر فشتة يعامل الناس بسخرية ، لأنهم بالنسبة اليه فاقدوا المضمون والقيمة (٨٢) ٠

ويمكن أن نشير هنا الى أن الأساس الفلسفى الذى يرتكز عليه فشته (١٧٩٦ ـ ١٨٧٩) هو الأنا المجرد الشـكلى ، وهو المبدأ المطلق لكل معرفة ، ولكل عقل ، ولكل علم ، وهو يتصور الأنا على أنها شيء بسيط فى ذاته ، وهذا يعنى نفس Negative كل خصوصية وكل تعين ، أى أنه لا يرى للأشياء أو المضمون قيمة الا ما تسبغه الأنا عليه ٠ وقد استفاد من أفكار فشتة كل من شليجل Schelgel (*) ، وشلنج Schelling بحيث تعطى للحياة طابعا فنيا من خلال فردية الذات المتهكمة (٨٣) ٠ وعلى الرغم من أن هذا الشكل يقترب من الهزلى ، الا أنه توجد فروق أساسية بين التهكم والهزلى ، فالهزلى يكتفى بهدم كل ما هو عار من القيمة فى ذاته ، من خلال هدم المظاهر الكاذبة والمتناقضة ، التى لا تصـــمد للنقد ، بينما التهكم هو الذى ينفى كل مضمون حقيقى فى

---

(٨١) F. Schiller : On the Aethetic Education of Man. In a Series of Letters, trans. by : R. nell, New Haven, Yale Universiy Press, 1954, pp. 87-88.

(٨٢) Hegel : op. cit., p. 67.

(★) الاخوان شلجيل هما : اوجست فلهم ، وفريدريك فون شليجل (١٧٦٧ ـ ١٨٤٥) (١٧٧٢ ـ ١٨٢٩) ، وهما كاتبـان المانيـان ، الف الأول كتـاب « دروس فى الأدب الدرامى » ، وأدان فيه المأساة الكلاسيكية ، وكان الثـانى من مؤسسى المدرسـة الرومانتيكية الالمانية ٠

(٨٣) Ibid : p. 63.

العالم ، ويدمر كل ما هو نبيل وعظيم ، بحيث نشعر فى النهاية بالخواء والتفاهة (٨٤) ٠

وعلى هذا يفرق هيجل بين « التهــكم » Irony و « الهزلى » Comic على أساس مضمون ما يرفضه كل منهما ، ولذلك اذا جعلنا التهكم أساس التمثيل الفنى ، فان اللافن هو المبدأ الأكبر للابداع الفنى ، لأنه سيبدع أشكالا تافهة وسطحية وتفتقر الى أى مضمون (٨٥) ٠

ويرجع الفضل فى ابراز مفهوم التهكم عند هيجل وتوضيحه الى كيركجارد (S. Kierkegarad) (١٨١٣ ـ ١٨٥٥) ، لأنه أعد رسالة للماجستير عن « مفهوم التهكم » ، أبرز فيه مفهوم التهكم عند هيجل ، وحدد موقف هيجل من هذا المفهوم ، الذى يرفضه ، ليس كما هو واضح فى كتابه « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » ، ولكن كما هو واضح فى كتابه « أصول فلسفة الحق » ، حين يشير هيجل الى الصورة العليا التى تتخذها الذاتية (٨٦) ، وهى تعنى لديه ـ على المستوى الفلسفى ، السلبية اللامتناهية المطلقة ، « ويعتقد هيجل أن التهكم هو الحد الأقصى الذى وصل اليه تطور الوعى بالذاتية ٠٠ ، ومفهوم التهكم بدأ من سقراط ، وان كانت التسمية مستعارة من أفلاطون » (٨٧) ٠

وقد رفض هيجل استخدام الرومانتيكية لمفهوم التهكم فى الفن ، حين ظهر على يد فريدريك شليجل (١٧٧٢ ـ ١٨٢٩) ، وكان هو أول من استخدم هذا المصطلح فى « ميدان الأدب » (٨٨) وأقام أسسه على فلسفة فشته ، والفن التهكمى عند هيجل هو الفن الذى يلتزم بالذاتية المطلقة ، « مادام كل ماله قيمة فى نظر الانسان يتضح أنه غير موجود بفعل تدميره الذاتى ، فلا تكون العدالة والحقيقة والأخلاق وحدها هى التى تحمل محمل الجد ، بل أيضا الجليل والخير » (٨٩) ٠

---

(٨٤) Ibid : p. 67.

(٨٥) Ibid : p. 68.

(٨٦) هيجل : اصول فلسفة الحق : الترجمة العربية ، ص ٢٥٦ ٠

(٨٧) د٠ امام عبد الفتاح امام : كيركجورد ، دار الثقافة ١٩٨٦ ، ص ٢٣ ـ ٢٣ ٠

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٢٧ ٠

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٣١ ٠

الفصل الخامس

تاريخ الفن

مدخل :

لكى أقف على الخطوط العريضة لفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، يجب أن أعرض لأهم الاتجاهات التى تعتبر أساسية فى تكوين هذا الفرع من فلسفة الفن ، والتى استلهم هيجل بعضها فى صياغة رؤيته حول تاريخ الفن وتطوره • واهتمام هيجل بتاريخ الفن ، يرجع الى اهتمام الحركة الرومانتيكية - التى تأثر بها هيجل - بالتاريخ ، « والنظر إليه باعتباره جزءا من عملية الابداع الفنى ذاتها ، يدرك فيها الفنان الفن بوصفه نظاما شاملا ، له فيه مكانه ، وتظهر آثار الفن الحديث وروائعه تحت سماء تحاول أن تنتظم ماضيا وحاضرا جامعين » (١) ، ولذلك نجد هيجل فى أعماله يقارن بين الأعمال الفنية فى العصر البطولى Heroic Age مثل أعمال هوميروس بأعمال شكسبير ، لكى يحاول أن يصيغ فلسفته فى تاريخ الفن وتطوره •

---

(١) جانيان بيكون : علم الجمال والتاريخ ، ترجمة : فوزى سمعان • مجلة ديوجين مطبوعات اليونسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٥٥ •

ومن أقدم المحاولات التي حاولت دراسة تاريخ الفن ، كتاب Poetica لأرسطو الذي حاول فيه أن يقدم أسس تاريخ فن معين مثل الشعر والدراما ، لكنه لم يقدم تاريخا للفنون كلها على نحو ما نجد في محاولات اللاحقين عليه ، ويرد أرسطو أصل المأساة (التراجيديا) الى شعر الديثرامب Dithyrambos (*) ويرد أصل الملهاة (الكوميديا) الى الأغاني الشعبية القديمة (٢) فيقول أرسطو :

« ولقد نشأت التراجيديا في الأصل ـ شأنها في ذلك شأن الكوميديا ـ نشأة ارتجالية • فالتراجيديا نشأت على أيدى قادة الديثرامب ، بينما ترجع نشأة الكوميديا الى قادة الأناشيد الاحليلية « الغالية » لتي لا تزال تنشد الى اليوم في مدننا • ثم أخذت التراجيديا تتطور شيئا فشيئا الى أن نمت وصارت الى ما تبدو عليه الآن • وبعد أن مرت خلال عدة مراحل من التغيير ، واستكملت شكلها الطبيعى ، توقفت واستقرت » (٣) •

ونلاحظ في النص السابق أن هناك تماثلا بين تاريخ التراجيديا ، ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية لأول مرة ، فأرسطو ينظر للتراجيديا ،كما ينظر للانسان الذي يكتمل نموه عند سن معين ، ولاينمو بعد ذلك من الناحية البيولوجية ، و « هذا يعنى أن أرسطو ينظر الى التطور ـ في كل كتاباته ـ باعتباره غائية في الزمان تتجه نحو هدف واحد » (٤) ، ولقد سيطرت هذه النظرة الأرسطية على كثير من الكتابات في العصور التي تلته ، لا سيما في عصر النهضة ، وفي النقد الكلاسيكى الجديد Neo Classic •

ومن أبرز الدراسات التي جاءت بعد ذلك ، دراسة « جون براون » حين كتب بحثا في نشأة الموسيقى والشعر ووحدتهما وقوتهما انفصالهما وما حل بهما من فساد (لندن ١٧٦٣) (*) ، وفي هذا البحث افترض

(*) « الديثرامب » من أنواع الشعر اليونانى القديم وهو عبارة عن مقطوعة دينية غنائية كانت تؤديها جوقة من خمسين رجلا بجلد الماعز حول الاله ديونيسوس •

(٢) د• ابراهيم حمادة : كتاب ارسطو « فن الشعر » : ترجمة وتعليق وتقديم • الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٢٧ •

(٣) المصدر السابق : ص ٨١ •

(٤) رينيه ويلك : مفاهيم نقدية ، ترجمة د• محمد عصفور : عالم المعرفة • الكويت ، فبراير ١٩٨٧ ص ٢٩ ـ ٣٠ •

(*) A Dissertation on the Rise Ution, and Power. the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music, London, 1763.

« براون » وجود وحدة بين الغناء والرقص والشعر لدى الشعوب البدائية، ووصف التاريخ اللاحق كله بوصفه عملية انفصال للفنون عن بعضها ، وتحلل كل فن الى أنواع مستقلة في عملية انقسام وتخصص ، ويرد « براون » هذا الى عملية الانحطاط لتى ارتبطت بفساد عام للعادات الأصيلة في هذه المجتمعات ، « وتحمل صيغة براون هذه في ثناياها ـ رغم عيوبها ـ رغبة منطقية بالعودة الى الوحدة الأصلية بين الفنون » (٥) وهذه الفكرة التى ظهرت فيما بعد في الاتجاهات النقدية المختلفة التى تطالب بتكامل الفنون ، ووحدتها في استخدام القيم الجمالية ، لا سيما فى « فن السينما » الذى يجمع بين الفنون المختلفة في وحدة واحدة ، ولقد أشار هيجل الى ذلك حين تحدث عن السمات الجمالية المتشابهة بين الفنون الجميلة ، فالايقاع مثلا يظهر في الشعر والتصوير (الرسم)، والموسيقي والعمارة ، ويكتسب بحث براون أهميته من أنه نشر قبل كتاب فنكلمان Winckelmann (١٧١٧ ـ ١٧٦٨) ، « تاريخ الفن فى العصور القديمة » (١٧٦٤) Gesguchte der kunst des Altertums

وقد أشار هيجل الى فنكلمان وهو يتحدث عن الاستنتاج التاريخى للتصور الحقيقى للفن ، وبين أن قيمته تنبع من أنه لم يُدرس الأعمال الفنية القديمة بناء على الاحكام التى تعتمد على فكرة الغائية والمحاكاة ، وانما حاول من خلال الأثار الفنية وتاريخ الفن أن يبحث عن فكرة الفن ، ولذلك يعد فنكلمان واحدا من الذين عرفوا كيف يضعون وسيلة جديدة ومنهجا جديدا في دراسة الفن ، يكون في متناول الروح (٦) ، ويعد كتاب « فنكلمان » أول تاريخ لفن من الفنون استخدم الصيغة التطورية ، فقد وصف فنكلمان أربع مراحل لفن النحت اليونانى ، وفقا لدورة الحياة البيولوجية ، مرحلة الأسلوب العظيم الذى تميزت به فترة الشباب فى أقدم المراحل ، ومرحلة أسلوب النضج الذى تميزت به مرحلة فترة بيركليس ، ومرحلة أسلوب الانحطاط الذى بدأ مع المقلدين ، ومرحلة أسلوب النهاية (٧) ، وعلى الرغم من أن هيجل يقول : إن تأثير فنكلمان على نظرية الفن وتاريخ الفن كان محدودا ، لان معرفته الفلسفية فى الفن وآرائه كانت محدودة أيضا (٨) الا أن هيردر وفريدريك شليجل قد تأثرا بمنهجه ، واستخدما المفهوم العضوى للتطور فى الكثير من كتاباتهما ،

---

(٥) رينيه ويلك : المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(٦) Hegel : Aesthetics : Introduction, p. 63

(٧) رينيه ويلك : المصدر السابق ص ٣١ .

(٨) Hegel : op. cit., p. 63.

لكنهما يختلفان عن « فنكلمان فى بعض التفاصيل ، فمثلا نجد شليجل يصف التطور على أنه نمو ، فانتشار ، فازدهار ، فنضج ، فتصلب ففناء ، ويعتبر كل ذلك قدرا محتوما • ولكنه يرى أن هذه الدائرة لم تكتمل الا فى اليونان • أما الشعر الحديث فهو شعر عالمى تقدمى ، أى أنه ليس له نهاية لانه لا حدود لامكانات كماله (٩) ، وأما المفكر الايطالى فيكو (١٦٦٨ ــ ١٧٤٤) ، فقد نظر للفن باعتباره ظاهرة اجتماعية ، ينطبق عليه ما ينطلق على المجتمع بشكل عام ، ولذلك فالفن لديه يخضع لنفس القوانين التى يخضع لها المجتمع كله ، ففى نظره أن المجتمع البشرى وكذلك الفن مر بثلاث مراحل : المرحلة الأولى يسميها مرحله الالهه حيث ساد الرعب والخوف مما دفع الناس الى تصور الارواح الخفية ، ولذلك تشبعت عقليه الانسان وكذلك الفن بروح الخرافه واصبح فنا لا هونيا اسطوريا فى نزعته ، والمرحله الثانيه يسميها « مرحله الابطال » حيث كان الفن هو الوسيلة لتمجيد الابطال وأعمال السادة الاحرار ، وهذا ما نجده فى الفن اليونانى « هوميروس » ، والفن الرومانى ، والمرحلة الثالثة يسميها مرحلة الحرية ، حيث تسود الحقوق المدنية والسياسية ، وتتقدم الفنون فى هذا العهد ويصبح الفن هو وسيلة التعبير عن الحياة اليومية ، لكن هذه المرحلة لا تطول ، إذ يدب الصراع بين الأغنياء والفقراء ، فتسود الفوضى وتنتهى دورة المراحل الثلاث لتبدأ دورة جديدة تمر بنفس المراحل السابقة (١٠) •

ونلاحظ فى الاتجاهات السابقة أنها تشترك فى افتراض تغير بطىء ، لا ينقطع على غرار ما يحدث فى عمليات نمو الكائنات الحية ، وتفترض أن تاريخ الفن وتطوره يتم بمعزل عن الفرد والحالة العامة للعالم ، وكأن هناك قانونا حتميا معدا سلفا لتاريخ الفن • ولكن اذا تأملنا فى فلسفة هيجل الجمالية سنجد أنه قدم مفاهيم مختلفة عن تاريخ الفن وتطوره ، تعتمد على منهجه الجدلى بدلا من الاعتماد على الاستمرار والنمو الحيوى وقد عرض هيجل لتحليله الخاص بشكلة تاريخ الفن وتطوره فى القسم الثانى من كتابه « محاضرات فى الفن لجميل ــ الاستطيقا » ، تحت عنوان : « تطور المثال فى الأشكال الخاصة من الجمال الفنى » (١١) •
Development of the Ideal into the Particular Forms of Beauty of Art.

---

(٩) المصدر السابق ، ص ٣١ •

(١٠) د• عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالى ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٥٦ ــ ٥٧ •

(١١) Hegel : Aesthetics, Vol. 1, p. 299.

ويحاول في هذا الجزء تفسير تاريخ الفن وتطوره بناء على الأسس التى قدمها فى تحليل ميتافيزيقا الجميل وفلسفة الفن . ويمثل هذا الجزء من جماليات هيجل الجانب الموسوعى ، فهو يقوم فيه بمهمة مزدوجة ، اذ يقدم تحليلا حضاريا لتاريخ الفن ، من ناحية ، ويستثمر هذا التحليل الحضارى فى رصد المظاهر والاشكال المختلفة لتطور الفن منذ بداياته الاولى ، من ناحية أخرى ، ولذلك فان العلاقة الجدلية بين الفن والحضارة التى أشرنا اليها بشكل مجرد فى الفصل الثالث من هذا البحث تتعين هنا فى أشكال ومظاهر مختلفة ، بل ان هيجل يربط بين سيادة نوع ما من الفنون بالحقبة التاريخيــة التى تعبر عن هذا الفن ، ويعبر هذا الفن بدوره عنها ، بل ويمكن القول أن تاريخ الفن هو التمثيل الحسى لتاريخ الوعى وتطوره عند هيجل .

وهيجــل يرى أن فن العمارة Architecture يعبر عن المرحلة الرمزيــة أكثر من غيره من الفنون ، وكذلك فن النحت يعبر عن المرحلة الكلاسيكية، أما المرحلة الرومانتيكية فقد عبرت عن نفسها فى فن التصوير Painting والموسيقى والشعر ، وهذا لا يعنى أن مشــكلة تطور الفن مرتبطة بنوع معين من الفنون ، وانما يرى أن هناك فنا أقدر من غيره على تمثيل هذه المرحلة ، ولذلك فهو فى كل مرحلة يشير الى الفنون المختلفة، ويعلل نشأة بعض الفنون التى لم تكن موجودة من قبل ، فالرواية التى لم تكن موجودة فى العصور القديمة ، كفن قائم بذاته ، هى – من وجهة نظره – جزء من الواقع الحضارى للفن الرومانتيكى ، الذى يشهد انسلاخ الفرد واغترابه عن الكل الاجتماعى الذى ينتمى اليــه ، فهو يربط بين الاغتراب Alienetion وبين نشأة النثر ، فنثرية الحياة الاجتماعيــة والحضارية هى سبب لأشكال الفن وتطورها ، ولهذا لابد من فهم هذا الترابط الجــدلى بين الفن والحضــارة ، التى تعنى لديــه مختلف النظم الاجتماعية والاقتصــادية والأعراف والدين ، لانه يربط بين استخدام الأدوات وبين بدايات الفن . ولذلك نجد هيجل يكرر – فى محاضرات فى فلسفة الفن الجميل – ما سبق أن أورده فى « فلســفة التــاريخ » و « فلسفة الدين وهو يشرح دلالات الفن العميقة فى العصور المختلفة ، بل ان تحليله للصــورة الرمزية للفن The Symbolic Form of Art – على سبيل المثال – يرتكز الى تحليله « للعالم الشرقى » الذى سبق أن قدمه فى محاضراتــه فى « فلســفة التــاريخ » ، والدين فى الشرق فى « فلسفة الدين » .

ولكى أظهر الشكل التركيبى المعقد الذى يعرض هيجل به أفكاره عن تاريخ الفن ، فاننى أشير الى الخطة لعامة لهذا الجزء من محاضرات هيجل ، فهو يقسم الجزء الخاص بتاريخ الفن وتطوره الى ثلاثة أقسام رئيسية ، يوضح فيها التقسيمات الفرعية العديدة لكل صورة من صور الفن ، ولابد أن نعى أن هيجل لا يختزل تاريخ الفن من خلال حديثه عن الفن الرمزى (*) والفن الكلاسيكى والفن الرومانتيكى ، لان هذه الأنماط السابقة تقدم صورا لتصور الانسان عن الفن ، ويحفل كل نمط بتقسيمات فرعية عديدة ، فالصورة الرمزية للفن - مثلا - تنقسم الى ثلاث صور من الفن الرمزى وهى الرمزية اللاوعية Unconscious Symbolism ورمزية الجيل Symbolism of the Stblime والرمزية الواعيه Conscious Symbolism وكل صورة تحتوى على ثلاثة نماذج ، وكل نموذج يقدم له هيجل ثلاثة تطبيقات من الدين والتاريخ والفن الذى كان سائدا فى هذه الحقبة · وهذا يعنى أن اختزال الفن فى هذه الصور الثلاث للفن - دون الاشارة الى تعينها الواقعى فى الأعمال الفنية - هو تسطيح للفكرة الهيجلية عن تاريخ الفن التى تتميز بالغنى والعمق الشديدين ·

ولابد أن أشير - بادىء ذى بدء - الى أن التطور الذى يقدمه هيجل للفن فى ثلاث مراحل هو « أساسا تطور عقلى ، أو تطور منطقى ، وهو بما هو كذلك ، فلا علاقة له بالزمان » (١٢) لانه يرتكز فى فلسفة تاريخ الفن وتطوره الى فكرة منطقية أصيلة فى نسقه الفلسفى العام ، وهى قضية « وحدة المضمون والشكل Content and Form» فالعلاقة بين الشكل والمضمون هى التى تحدد لنا صور أو أنماط الفن الثلاثة ، من

(*) الحقيقة أن تسمية أى فن لعصر من العصور بالفن الرمزى او الكلاسيكى او الرومانتيكى لا تعطى المعنى الذى يقصده هيجل ، لانه يقصد ان اشكال الفن وصوره فى اى عصر قد تتميز بالرمزية او الكلاسيكية او الرومانتيكية ، بناء على تعريفه لكل مصطلح من المصطلحات الثلاثة التى سوف اتوقف عندها ، ولذلك فالاصوب ان نقول « الصورة الرمزية للفن » - مثلا - كما جاء فى الترجمة الانجليزية See : Hegel : op. cit., pp. 299-300. واما أن نقول (الفن الرمزى) ، فهذا لا يطابق ما يقصده هيجل ، رغم انه شائع فى الكتابات التى تناولت الفن عنده ، ولذلك فان هيجل لا ينفى وجود هذه الصور من الفن الرمزى الكلاسيكى والرومانتيكى متجاورة معا فى عصر واحد كما هو الحال فى الكثير من الابداعات المعاصرة ، التى يمكن تصنيف هذه الصور المختلفة فى الابداعات الفنية ، بحيث نجد انماط الفن متجاورة جنبا الى جنب ·

(١٢) ستيس : **فلسفة هيجل** (الترجمة العربية) ، ص ٦١٥ ·

حيث تعبيرهما عن الفكرة ، كما سيتضح هذا فيما بعد ، ولقد عبر هيجل عن الوحدة المنطقية والأنطولوجية للشكل والمضمون ، حين تناول نظرية الماهيـة Theory of Essence وحين تنـاول الظاهر Appearance وحين تحدث أيضا عن مقولة التضايف Correlation بوصفه تعبيرا عن الداخل والخارج ، فكل منهما يتضمن الآخر تماما ، ولذلك فهو يرى « انه من المحال الفصل بين المضمن والشكل ، لأن مضمون القصيدة مثلا هو الذى يعـين شـكلها ، والشـــكل هو المضمون ، وهما فى وحـدة واحدة » (١٣) ، وقد أشار هيجل أيضا الى وحدة الشكل والمضمون فى « محاضراته فى فلسفة التاريخ ، حين تعرض الى نقد الطريقة البرجماتية فى كتابة التاريخ ، وكان أهم خطأ وقعت فيه هذه الطريقة ، أنها تفصل بين الداخل والخارج (١٤) ، وهذا يعنى أن الفكرة الرئيسية التى يعتمد عليها هيجل فى تفسيره لتطور الفن مستمدة أساسا من مذهبه العام ، ووثيقة الصلة بمنهجه الجدلى ، وهذا ما يؤكد ارتباط فلسفته فى الفن بمجمل فلسفته العامة أو تطبيقا لها ، ويعتمد هيجل على « فكرة الجمال » أيضا بوصفها أساسا لتفسير تاريخ الفن ، لأنه يرى أن دراسة تاريخ الفن وتطوره تعنى الانتقال من الفكرة الكلية الى الأشكال الجزئية التى تعبر عن تعين الفكرة وتشخيصها ، لأن الفكرة هى مضمون الفن ، الذى يتخذ بدوره الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور الفكرة أو المضمون. ولذلك فان الشكل لا يبلغ المثـل الأعلى الا حين يكتمل المضمون ، وهذا لا يتحقق ، لان الوحدة الكاملة بين المضمون والتجسيد المادى لا تتحقق دوما (١٥) ، لهذا فالعلاقة بينهما هى لتى تقدم لنا الأنماط الثلاثة للفن .

وقد عبر هيجل عن هذا حين بين أن الأشكال الفنية يكمن أصلها فى الفكرة ، لان الفكرة تؤكد ذاتها ، وتخرج الى حيز الوجود واسطة هذه الأشكال ، ولهذا فان الأشكال الفنية تختلف وتتنوع تبعا لاختلاف الفكرة الكلية، بمعنى أن ختلاف الأشكال الفنية خلال الحضارات ينتج ـ أساسا ـ من اختلاف الفكرة الكلية التى تعبر عنها هذه الأشكال ، وما دامت الفكرة هى التى تسبغ على الشكل الخارجي المدلول الداخلى ، فان حين تواجهنا أشكال فنية ناقصة الشكل ، أو لا تطابق المثال ، فلا يجب أن نعتقد أنها أعمال فاشلة بالمعنى العام ، أى لا تعبر عن شىء ، أو لم تفلح فى الارتقاء

---

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٠ وما بعدها .

(١٤) هيجل ، محاضرات فى فلسفة التاريخ ، الترجمة العربية ، الجزء الأول ، ص ٦٧ وما بعدها .

(١٥) ستيس : فلسفة هيجل ، ص ٦١٥ .

الى مستوى ما يجب أن تمثله ، لأن الشكل الناقص يعبر عن حقيقة ناقصة أو فكرة أو مثال غير مكتمل ، فالنقص أو الكمال مرتبطان بدرجة الحقيقة التي تنطوى عليها الفكرة ذاتها ، فالمضمون لابد أن يكون حقيقيا وعينيا فى ذاته ، قبل أن يتمكن من العثور على الشكل الذى يناسبه (١٦) .

ويميز هيجل من هذا المنظور بين ثلاثة أشكال رئيسية : النمط الرمزى ، والفكرة هنا لا تزال تبحث عن تعبيرها الفنى الحقيقى ، لأنها لاتزال مجردة وليست متعينة ، ولم تحمل فى ذاتها عناصر تظاهرها الخارجى (١٧) ، لهذا اللا تحدد ، لا تقوى الفكرة على اخراج الشكل الكامل ، وهى تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها ، لأن علاقتها بالواقع الخارجى – وهو الطبيعة وأفعال البشر – هى علاقة تنافر يرجع الى عدم اكتمال المبدأ الباطنى المصور فيها ، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة هى علاقة مصطنعة، وهى تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزا وتضخمها لكى تحاول أن تقرب بين نفسها وبين الطبيعة ، وفى رأيه أن هذا النمط من الفن يوجد فى الأعمال الفنية التى تركها أهل الشرق القديم مثل الهند والصين ومصر ، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية – التى تضمنتها أعمالهم الفنية – لم تكن محددة ولا معقولة .

ولكن الفكرة – بحكم طبيعتها الجوهرية – فانها لا تظل على نفس الدرجة من تجريد الأفكار وعدم تحديدها وغموضها ، وهى فى حد ذاتها ذاتية حرة لا متناهية In Itself Free Infinite Subjectivity (١٨) وهى تدرك ذاتها على أنها روح والروح تتحرك وتحدد نفسها بذاتها ، وفى عملية هذا التحديد الذاتى تجد لنفسها الشكل الخارجى المناسب لها ، ومن هذه الوحدة المتناغمة بين المضمون والشكل ، أى الائتلاف بين الفكرة ومظهرها الحسى ، يتحقق النمط الثانى للفن وهو صورة الفن الكلاسيكى ، وفى هذا النمط يمكن للفكرة أن تكشف عن مبدأ الفردية والروحانية Spirituality من خلال الشكل الانسانى ، حيث يصبح الشكل حقيقة حسية وجسمانية ، وتنتفى مظاهر التعارض الذى كان يسود النمط الرمزى ، ولكن لابد أن نلاحظ أن الروح محدودة – فى هذا

---

(١٦) Hegel : op. cit., vol. I, p. 300.

(١٧) Ibid : p. 300.

(١٨) Ibid : p. 301.

النمط ــ بشكل واحد محدد هو الشكل لانسانى ، ولذلك تظهر الحاجة الى ظهــور الروح المطلق اللانهائى ، فى النمط الرومانتيكى الذى يبلغ الروحانية الخالصة (١٩) ٠

والفكرة ــ فى هذا النمط ــ تدرك ذاتها بوصفها روحا مطلقــا ، وبالتالى لا يستطيع تحقيق ذاته تحقيقا كاملا فى الأشياء الخارجية ٠ على أساس أنه خال من كل تحديد ، ولا وجود للفكرة الا من حيث هى روح ، ولذلك فهو يتجاوز الأشكال الحسية المحدودة ، وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الواقعى ، وتتحقق فى عالم الوعى الباطنى (٢٠) ، ولذلك يتميز النمط الرومانتيكى بأن الشكل يبدو غريبا عن الفكرة بعد أن كان مؤتلفا بها فى النمط الكلاسيكى ٠

وعلى هذ النحو نتبين أن المادة (أو التجسيد) اذا كانت تطغى على الروح (أو المضمون) ، فان هذا يعطينا نمطا من الفن هو الفن الرمزى، ما التوازن والوحــدة الكاملة بين المادة والروح فــان هذا يعطينــا الفن الكلاسيكى، أما طغيان الروح على المادة، فان هذا يعطينا الفن الرومانتيكى٠ ويتميز كل نمط بخصائصه المستمدة من ميتافيزيقا هيجل فى علاقــة الفكرة بتجسدها الخارجى ، وسوف نلاحظ أن لكل نمط مجرى يتطور من خلاله ، بحيث يسلم كل نمط الى النمط الآخر واذا كانت هناك بعض الفنون تجد نفسها فى نمط دون آخر ، فهذا لا يعنى استبعاد وجود سائر الفنون فى كل الأنماط ، لكن يمكن القول « بــأن العمارة بالذات تجــد مبدأها المنطقى فى النمط الرمزى ، كما يجد النحت مبدأه المنطقى فى النمط الكلاسيكى ، ويرجــع مبــدأ الفنون الرومانتيــكية ــ التصوير والموسيقى والشــعر ــ الى الحضــارة الغربيــة المسيحية التى تضمنت تصورا روحانيا للألوهية يعلو على الأشكال الحسية للعالم الواقعى »(٢١)٠

---

(١٩) Ibid : p. 301.

(٢٠) Ibid : pp. 301-2.

(٢١) د٠ اميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القــاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١١٧ ــ ١١٨ ٠

١ ـ الصورة الرمزية للفن :

يبدأ هيجل حديثه عن الرمزية (*) بتحديده لمعنى المصطلح بشكل عام The Symbol يمثل بداية الفن من الناحية التاريخية ، فيرى أن الرمز ومن الناحية الفكرية ، وقد تميز به الشرق بوجه خاص ، ولم يصل الينا الرمز الا بعد أن مر بتحولات عديدة (٢٢) ولكن قبل أن يستطرد هيجل فى تحليله لمصطلح الرمزية ، نجده يتوقف عند معنى الرمز بشكل عام ، لكى يفرق بين دلالته فى الفن ، ودلالته فى المنطق ، ولذلك يقول : « ان الرمز هو شىء خارجى مباشر ، يخاطب حدسنا بصورة مباشرة ، ولكن هذا الشىء لا يقبل كما هو موجود فعلا ، لذاته ، وانما بمعنى أوسع وأعم كثيرا » (٢٣) ، ولذلك فهو يميز بين مدلول Meaning الرمز وتعبيره ، فالمدلول يرتبط بتمثل موضوع ما ، مهما كان مضمونه ، أما الجانب التعبيرى للرمز فهو يعبر عن وجود حسى أو صورة ما ٠

ويحلل هيجل المعانى المستخدمة لكلمة « رمز » ، استخدامنا لبعض اصوات اللغة للاشارة الى أشياء معينة ، والرمز ـ فى هذه الحالة ـ لا يعنينا فى ذاته وانما لكونه اشارة Sign تشير الى شىء معين ، والفرق بين اللغات يكمن فى أن التمثل الواحد ، تعبر عنه أصوات شتى، فالشجرة تشير اليها بألفاظ تختلف من لغة الى أخرى ، بينما معنى أو موضوع التمثيل واحد ، ويلاحظ هيجل أن العلاقة بين اللفظ وما يشير اليه هى علاقة تعسفية ، بمعنى أنه ليس هناك تداخل عينى بين اللفظ وما يشير اليه ، بينما نجد فى الفن أن الرمز يستلزم وجود علاقة قرابة ، أى فيها تداخل عينى بين المدلول والشكل ، بينما نجد أن الرمز فى اللغة هو اشارة لموضوع أو تمثل ما دون تداخل بينهما (٢٤) ٠ ويرى هيجل أن

(*) يستخدم هيجل مصطلح الرمزية بشكل مختلف عما هو سائد عن الرمزية كاصطلاح وكمفهوم فى التاريخ الادبى ، فما يفهم من هذا المصطلح فى الدراسات الجمالية المعاصرة هو الاتجاه الفنى الذى ساد أوروبا الغربية بعد اضمحلال واقعية القرن التاسع عشر ، ولذلك فان الدراسات التى تهتم بالرمزية تميز بين تاريخ الكلمة التى تعود الى العصور اليونانية القديمة ، وبين تاريخ مفهوم الرمزية الذى تستخدمه الآن ، للدلالة على الاعمال الفنية التى يؤمن مبدعوها بان طبيعة الفن هى طبيعة رمزية فى الاساس ، بمعنى أن الفن لا يفصح عما بداخله كاملا وانما يوحى به ، ومن أبرز ممثلى الرمزية بودلير ، ومالارميه ،ورامبو ، أما معنى المصطلح عند هيجل فهو مستمد من فلسفته حول الفكرة والمثال فى الفن كما سيأتى شرح ذلك ٠

(٢٢) Hegel : op. cit., p. 303.

(٢٣) Ibid : pp. 303-304.

(٢٤) Ibid : p. 304.

الرمز قد يستخدم كوسيلة للتعبير • وماهية الرمز ـ حينذاك ـ هي أنه يوحى بالمعنى المراد التعبير عنه ، ولكنه لا يفصح عنه • كما هو الحال حين يتخذ الأسد رمزا للقوة ، والمثلث رمزا للفكرة الدينية عن التثليث • وهكذا فـان الرمز يقوم بدور التجسيد المادى فى حين يكون مغزاه هو المضمون ، ولذلك لابد للرمز ـ لكى يكون حقيقيا ـ أن يكون له لون من الصلة الروحية مع مغزاه ، بحيث يكون الرمز محتوى على مضمون التمثـل الذى يريد أن يشير ليه • فمثـلا ان الأسد حين يتخـذ رمزا للشجاعة ، فان فى الأسد بعض الصفات التى تؤهلة لكى يرمز الى هذه الصفة ، ولكن توجد صفات أخرى لديه لا تتطابق مع الشجاعة مثل المكر والخداع (٢٥) • وهذا يعنى أن الشكل الرمزى فى الفن يتطابق ـ من جهة ـ فى صـيغة ما مع التمثل الذى يرمز اليـه ، ـ ومن جهة أخرى ـ ينطوى على صفات مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه •

ويترتب على هذا أن الرمز له معنى مزدوج ، لان علاقة الرمز بالمعانى والمدلولات التى يشير اليها هى علاقة واحدة بمتعدد ، ومثال ذلك أن صورة الأسد لا تحضر فينا المعنى فقط من حيث هى رمز ، بل تقدم لنا أيضا لموضوع نفسه ـ وهو الأسد ـ فى وجوده الحسى • ولذلك يفرق هيجل بين الرمز والتشبيه Symbol and Comparison فمثلا حين يهتف كارل مور (بطل مسرحية اللصوص The Robbers لشيلر) حين تغيب الشمس ـ هكذا يموت البطل Thus dies a hero ، نجـد أن المدلول مفصول بكل وضـوح عن التمثيـل الحسى ، بمعنى أن غروب الشمس لا يتضمن المعنى الثانى الذى يقصده الفنان ، لكنه هو الذى يضيف من عنده أن غروب حياة البطل مثل غروب الشس (٢٦) •

ولكن فى بعض التشبيهات الأخر لا نستطيع أن نرى هذا الانفصال، وتلك العلاقة بين الرمز والمدلول بمثل هذا الوضوح ، ولكن نلاحظ أن الترابط بين الجانبين يظل موجودا ، والتشبيه هو ابتكار ، واضح بذاته ؛ لانه يحمل فى ذاته مدلوله ، ولهذا فان التشـبيه يعتبر مجرد صـورة

---

(٢٥) يشير هيجل أيضا الى ان هناك بعض الالفاظ التى لا تشير الى مدلولات حسية ، وانما تشير الى انشطة ذهنية ، تستثير فى الانسان فعل هذه الأنشـطة مثل كلمة Begreifen, Schliessen

See : Hegel : op. cit., p. 306.

(٢٦) Ibid : p. 307.

لا يجوز تأويلها حرفيا وانما على ضوء لدلولها ، بينما نجد الرمز يفقد معناه المزدوج الذى يحتفظ به التشبيه بين الرمز والمدلول ، لأننا ــ عادة ــ حين نستخدم بعض الكلمات كمصطلحات متفق عليها ، فاننا ننسى استقلال الرمز ودلالته الخاصة ، ونكتفى بالتمثيل الحسى المباشر الذى تشير اليه هذه الألفاظ فمثلا « حين يرى المسيحى المثلث على جدار كنيسة ، فانه لا يفكر فى المثلث بوصفه شكلا هندسيا ، وانما بوصفه رمزا أو اشارة للتثليث المقدس » (٢٧) . وهذا يعنى ــ من وجهه نظر هيجل ــ أن الرمز يكتسب دلالته الاصطلاحية فى الجماعة او المجتمع الذى ينتمى اليه هذا الرمز ، بينما قد لايكتسب الرمز نفس الدلالة فى مجتمعات او حضارات أخرى ، ومثال ذلك ، ان الانسان المعاصر حين يتأمل الأشكال الفنية لحضارات فارس القديمة والهند ومصر ، فانه لا يستطيع أن يفهم دلالتها وتبدو له كأنها عصية على التفسير ، لأن جميع تلك الأشكال والصور لا تعنى له شيئا فى حد ذاتها ، ولذلك يحاول أن يبحث عن مدلولها من خلال التنقل بفكره الى ما وراء هذه الأشكال فى واقعها المباشر ، والواقع أن هذا ليس خاصا بالأشكال الفنية لدى شعوب الشرق ، بل انه قد تتملكنا حيرة مماثلة أمام الأعمال الفنية ، رغم أن الفن الكلاسيكى ــ بحكم طبيعيه التى تعنى التطابق بين المدلول والشكل ــ لا يحتوى على أى جانب رمزى ، بالمعنى الذى حدده هيجل للرمز ، لان الوضوح والشفافية من سماته المميزة بحيث يكون المعنى هو المدلول الذى يوحى به المظهر الخارجى ، ويرجع هيجل السبب فى ذلك الى أن الأعمال الفنية بشكل عام تحتوى على بعد ما رمزى ، يوحى ولا يفصح بشكل مباشر عن المقصود .

ويقودنا هذا الى التساؤل التالى : كيف يمكن تفسير الرمز فى الأساطير التى تركتها لنا الشعوب القديمة ؟ ، هل نقبل الأسطورة كما هى ؟ أى كما تبدو لنا بشكل خارجى ، أم نفترض أن هذه الأسطورة تخفى مدلولا أعمق ؟

ويرى هيجل أن هناك اتجاهين حول هذه القضية ، الاتجاه الأول : يرى أنه ينبغى أن نقبل الأسطورة كما هى دون البحث عن مدلولها ، لأنه لابد أن ننظر الى الميثولوجيا من وجهة نظر تاريخية ، والأساطير ــ نتيجة لوجهة النظر التاريخية ــ تبدو مكتفية بذاتها ، وتبرز للعيان مدلول تمثلاتها دونما حاجة الى أى مجهود تفسيرى . أما الاتجاه الثانى : فلا يكتفى بالمظهر الخارجى البحث للأشكال والقصص الأسطورية ، ويرى أنها تنطوى على معنى أعمق ، ومهمة الباحث فى علم الأساطير Mythology

(٢٧) Ibid : p. 308.

أن يكشف عن المعنى الدفين فى أعماق الأسطورة ، وبالتالى فان هذا الاتجاه ينظر للأساطير بوصفها ابداعا رمزيا ، بمعنى أن الأساطير من ابداع الروح ، ولذا فهى تنطوى على مدلول عميق ، وعلى أفكار عامة حول طبيعة الله ، حتى لو تشكلت فى مظهر غريب (٢٨) • ويشير هيجل الى فريدريك كرويزر F. Creuzer (١٧٧١ ـ ١٨٥٨) (*) بوصفه ممثلا لهذا الاتجاه الثانى ، لأنه حاول تأسيس علم الرموز Symbology أو دراسة التمثيلات الميثولوجية من زاوية البحث عن العقلانية الباطنية مدلولاتها ، ويؤسس كرويزر وجهه نظره على أساس أن الأساطير والقصص الخرافيه هى من نتاج الفكر البشرى ، وهذا الفكر حين يتناول الآلهة ، فانه يرتقى بفضل تدخل العنصر الدينى الى دائرة عليا ، يغدو عبها العقل هو مبدع الأشكال، بالرغم من أن العقل لا يزال عاجزا عن الابانة عن ذاته ، والتعبير عنها على نحو مطابق تمام المطابقة (٢٩) •

وموقف هيجل من هذين الاتجاهين هو أنه يجمع بينهما فى رؤية جدلية ، فهو حين يتفق مع كرويزر ـ فيما ذهب اليه ، فانه يأخذ عليه انه لم يدخل فى اعتباره الظروف التاريخية المختلفة المصاحبة لنشأة الأساطير، ولذلك انصرف ـ أى كرويزر ـ الى تبرير مختلف الاسـاطير ، وتبرير ابداعات الانسان الروحية دون أى سند تاريخى ، ولذلك فقد وقع فيما وقعت فيه الأفلاطونية الجديدة حين أضفت على الأساطير مدلولات غريبة عنها ، وأسقطت عليها أفكارا ليس لها وجود فى الواقع التاريخى ، حين حاول تفسـير الأساطير واستخراج المعـانى الباطنة فيهـا دون الالتفات للظروف التاريخية •

واذا كان هيجل يسلم بأن الأسـاطير (الميثولوجيا) تشتمل على مضمون عقلانى ، وعلى تمثيلات دينية عميقة ، فانه يتساءل : هل يمكن اعتبار كل أسطورة ذات طابع رمزى ؟ ، كما يذهب فريدريك فون شليجل F. V. Schlegel (١٧٧٢ ـ ١٨٢٩) فى رؤيته للفن ، حيث يرى أنه يجب أن نبحث فى كل تمثيـل فـنى عن طابعـه الرمزى المجـازى Allergory (٣٠) بمعنى أن شليجل يرى أن وراء كل شكل ميثولوجى

---

(٢٨) Ibid : p. 310.

(★) ف• كرويزر : فيلسوف المانى له دراسات عديدة فى الميثولوجيا والتاريخ لدى الاغريق والرومان واسم الكتاب الذى يستشهد به هيجل هنا هو : الرموز والميثولوجيـا لدى شعوب العصر القديم •

Symbolik und Mythologie (1810-1823).

(٢٩) Ibid : p. 313.

(٣٠) Ibid : p. 311.

فكرة عامة ، وهذه الفكرة اذا ما جردت من عموميتها فانها تقدم لنا تفسير ما يعنيه فعلا هذا الأثر الفني أو هذا الشكل الأسطوري ، ويرفض هيجل وجهة النظر السابقة ، ويرى أننا اذا حاولنا أن نبحث عن الفكرة العامة فى ى عمل فنى أو أثر أسطورى ، فاننـا نجرد العمل الفنى من قيمتـه وطابعه الخاص ، ويرجـع هيجل سبب هذا الولع بالتـأويل فى تفسير الأسطورة الى الاعتماد على ملكة الفهم Understanding التى تنزع الى الفصل بين الصورة ومدلولها ، وهى ــ بذلك ــ تدمر العمل الفنى من أجل البحث عن الفكرة العامة (٣١) .

وقد استعرض هيجل هذه التصورات عن الرمز ، لكى يبين انه لا يبحث فى الفن بوصفه رموزا واشارات الى اشياء او أفكار محددة ، وانما لكى يجيب على التساؤل التالى : الى أى حد يمكن اعتبار الرمز شكلا من أشكال الفن ، وذلك من أجل فهم العلاقات الفنيه التى تقوم بين الشكل والمدلول ، وكما تبرز فى الفن الرمزى .

ولابد أن نعى أن هيجل لم يقصد أن يفسر الانتاج الفنى بكامله فى كل العصور تفسيرا رمزيا ، كما فعل شليجل ، وانما يريد أن يحدد دائرة الصورة الرمزية للفن ، ولذلك يرى هيجل أن فن النحت الاغريقى ليس تمثيلا رمزيا ، وانما هو يجسد الوحدة العينية بين الداخل والخارج ، المضمون والشكل وذا حاولنا أن نطبق وجهة نظر كرويزر أو شلينجل فى البحث عن الفكرة العامة وراء أى فن وليكن النحت الاغريقى القديم ، فاننا ندمر العمل الفنى ذاته وننحيه جانبا من أجل البحث عن الرمز الذى يعبر عنه العمل الفنى .

ويعتقد هيجل أن الفن الرمزى يمثل مرحلة ما قبل الفن ، لأنه كان يقدم مدلولات مجردة ، لم تتفرد فى أشكال خاصة بعد ، ولذلك اذا أردنا أن نقدم تعريف هيجل للفن الرمزى ، سنجد أنه يقدم أكثر من تعريف له ، فى أكثر من موضع ، فهو يعرفه ــ حينا ــ بأنه « التطور الداخـلى للفـن ، الذى يمكن اسـتنباطه من مفهوم المثـال المتقـدم نحو الفـن الحقيقى » (٣٢) ، ويعرفه حينـا آخر ــ بأنه ــ أى الفن الرمزى ــ وهو الصراع الذى يخوضه الفن الحقيقى ضد المضمون الذى لا يزال يفلت من

---

(٣١) (Every Artist Representation an Allegory).
Ibid : p. 312.

(٣٢) Ibid : p. 314.

سيطرته ، وضد الشكل غير المتطابق مع المضمون ٠٠٠٠ أى أنه صراع متواصل ضد تنافر الشكل والمضمون ، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة للرمزى ذاته ، بقدر ما هى مراحل شتى للتعارض بين الروحى والحسى (٣٣) ٠

ويمكن أن نلاحظ أن هيجل ربط بين النمط الرمزى من الفن ، وبدايات الفن ، وبين تنامى الوعى الانسانى فى سعيه نحو ادراك المطلق ، ويتضح هذا حين يربط هيجل بين الاشكال الأولى الرمزية للفن ، وبين محاولة الانسان فى تحويل التمثلات الطبيعية الى صور قابلة لأن يدركها الوعى المباشر ، لكى يقدم الروح فى هذا الشكل المتموضع الذى يكون من صنعه هو ، ولذلك يعتبر هيجل ان التعبد المباشر للطبيعة وعبادة الطبيعة وتقديس الأصنام ليست هى الفن بعد ، لأنها تقدم مرحلة من الوعى البشرى لم يعقل فيها ذاته ، ولن يستطيع أن يدرك المطلق فى الطبيعة ٠

ولذلك يقول هيجل : « ان الفن فى جانبه الموضوعى ـ وثيق الصلة بالدين ، لأن الأعمال الفنية الأولى هى تمثيلات ميثولوجية ، والمطلق ـ بشكل عام ـ هو ما يعرض نفسه للوعى فى الدين ، مهما كانت تعيناته مجردة وفقيرة ٠٠٠ ولذلك فالفن هو أول تأويل تشخيصى للتمثلات الدينية » (٣٤) ٠ وهذا يعنى أن تصور الانسان للعالم الموضوعى لا يتم الا اذا تحرر الانسان من أسر المحيط المباشر ـ الذى يعيش فيه ـ لكى يتأمله ، أى أن أول معرفة للانسان بالحقيقة تحدث حين ينفصل الانسان عن عبوديته للواقع المادى ٠

والغاية التى يسعى اليها الفن الرمزى عبر تطوره من الرمزية اللاواعية ، الى رمزية الجليل ، الى الرمزية الواعية هى ادراك الوحدة بين الشكل والمضمون ، وهذا لا يحدث الا بعد زوال الفن الرمزى وحلول الفن الكلاسيكى ، ولذلك فان الصراع ضد تنافر الشكل والمضمون يحدث خارج وعى الفنان ، بمعنى أنه لا يعى عدم التطابق بين المضمون والشكل ، لان الفنان فى هذه المرحلة يكون عاجزا عن تمثل الشكل الفعلى ، مما يترتب عليه أن يصادر الوعى الفنى قبليا ـ على وحدة الهوية المباشرة بين المضمون والشكل ، بدلا من أن يدرك الفرق القائم بينهما (٣٥) ٠

---

(٣٣) Ibid : pp. 317-318.

(٣٤) Ibid : p. 316.

(٣٥) « «

(أ)الرمزية اللا واعيـة « Unconscious Symbolism »

اذا كان هيجل يربط بدايات الفن بالصورة الرمزية ، أو على حد تعبيره ، بالرمزية اللا واعية ، حيث لم يتم تصور الشكل بعد كمحض صورة أو تشبيه ، وانما كتعبير مطابق عن مضمون معين ، فان هيجل يقسم ، لذلك ، الرمزية اللا وعية الى ثلاث مراحل ، والمرحلة الأولى يطلق عليها عنوان الوحدة المباشرة بين المدلول والشكل Immediate Unity of Meaning and Shape (٣٦) هى مرحلة لا تدخل فى نطاق الفن ، وانما هى تمهيد له ، وهى تتسم بالوحدة الجوهرية والمباشرة بين المطلق من حيث هو مدلول روحى وبين ظاهره الحسى ، وهى لا تدخـل فى نطـاق الفن ، لان هذا الترابط بين المطلق والظاهر الخارجى لا يحقق الفن وىما ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية ، لان الالهى Divine يتبـدى للواعى من خلال مظاهر الطبيعة ، ولذلك لا تتبدى الطبيعة مما هى فعلا ، وانما تكون متحدة بالمطلق ، وبالتالى لا يكون هناك مجال للتمييز بين الداخل والخارج ، لان الداخل لم ينفصل عن واقعـه المباشر فى العـالم الخارجى • ولذلك فحين نتحـدث عن مدلـول ما A Meaning فى هذه المرحلة ، فان هذا يكون نابعا من تفكيرنا نحن ، الذى يفترض ــ دوما ــ أن الشكل المسـتخدم فى التعبير عن الروحى هو الغـلاف الخارجى الذى يساعدنا فى فهم المضمون الداخلى ، بينما نجد شعوب الشرق القديـم التى أنتجت هذه الآثار ــ فى هذه المرحلة ــ لم يكن لديها أى تصور عن هذا الفصل بين الداخلى والخارجى ، فهى لا ترى للمطلق أى وجود مستقل عن الظواهر المختلفة ، بل ان الظاهر بما هو كذلك هو الله أو الالهى ففى الديانة اللأماوية Lamaism (*) يعتبر الانسان الواقعى ، كما هو موجود فى سماته الفردية ، الها ويبجل كاله (٣٧) ، كما أن ديانات طبيعية أخرى تعد الشمس والجبال والقمر وبعض الحيوانات كالبقرة ، هى موضـوعات الهية ومقدسة (٣٨) •

---

(٣٦) Ibid : p. 323

(★) وردت هذه الديانة فى كتاب هيجل « محاضرات فى فلسفة التاريخ » العالم الشرقى) الترجمة العربية ، ص ٨٥ ، ويقصد بها الدين كوعى روحى حر نزيه ، الذى لا يتطور الى دولة ، ويقصد به الوجود للذات أو الوجود من أجل الذات Sein fur sich ويعنى به الوجود المستقل ، ويرى هيجل ان الروح والاله هى امثلة لهـذا الوجـود اللامتناهى الحقيقى ، ومن ثم فهى وجود كذات •

(٣٧) Ibid : p. 324.

(٣٨) Ibid : p. 324.

وهذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل ، نجده بشكل واضح في ديانة فارس القديمة لدى شعب الزند Zend People ، التى انتقلت الينا تمثلاتها وفكارها ، من خلال كتاب Zend-Avesta ‏(**) فكما يذهب زرادشت ، فان النور Light الطبيعى الذى يتبدى فى الشمس والكواكب والنار يمثل المطلق الالهى ، وليست هذه الأشياء السابقه مجرد تعبير عنه أو صورة حسية له ، وانما هى هو ، بمعنى أن الالهى والمدلول لا وجود لهما ـ بصورة مستقلة ـ خارج النور ، فالنور ليس ممثلا للخير وانما هو الخير نفسه .

ويحلل هيجل هذه الوحدة من خلال شرحه للتصورات الأساسية للزرادشتية ، بوصفها المرحلة الأولى التى تؤدى الى الرمزية ، ففى هذه المرحلة ، يتخذ الفن من الموضوعات الدينية شكل التمثيل الحسى ، الذى لا تكون موجودة فيه علاقة تنافر بين الشكل والمضمون ، على النحو الذى نجده فى الزرادشتية ، لأنه حتى لو اعتبرنا أن النور من حيث هو وجود واقعى هو رمز يعبر تعبيرا صوريا عن السمات الطبية والعميقة للعالم الطبيعى والعالم البشرى ، فان ذلك غير موجود فى الزرادشتية ، وانما هو تأويل من عندنا ، لان الفصل بين النور بوصفه معنى كليا وبين الأشياء الجزئية لم يكن موجودا لدى المجوس ، وانما النور يحتوى الكلى والجزئى معاً .. وهو الخير الكلى والالهى الذى يظهر فى كل الكائنات ، فالموضوعات كلها لها مدلول واحد ، ولا تختلف فيما بينها الا من حيث هى أشياء ونجوم ، ونباتات ، وفى كل واحد منها يتظاهر الالهى بوصفه نورا أو ظلاما (٣٩)، أى أن هناك طابعا لا رمزى للديانة الزرادشية يساهم فى تقديم التأويل والتمثيل غير الفنى لها ، وذلك لان التصورات الموجودة فى الزرادشية من طبيعة عامة تماما ، لا يمكن أن يتمخض عن انتاج أعمال فنية ، لان الخير أى الالهى أو النور الذى تتحدث عنه الزرادشتية ليس متعينا فى ذاته ، كما أن شكل هذا المضمون لا ينبثق عن الروح ، بمعنى أن الانسان فى الزرادشتية يكتفى بالطبيعة كما هى لتمثيل الالهى والمطلق ، بل انه يرى أن هناك وحدة لا تنفصم بين الطبيعى والالهى ،

(**) تحدث هيجل عن ديانة زرادشت فى كتابه « محاضرات فى فلسفة التاريخ » فى القسم الثالث من العالم الشرقى انظر الترجمة العربية للدكتور امام (سبق ذكرها) ، ص ١٤٩ وما بعدها ، وتحدث هيجل عن ذلك ايضا فى :

Hegel's Lectures on the Philosophy of Religion Eng., trans. by : E. B. Spiers, Routlebee & Kegan Paul, London, 1962, Vol. I, p. 295.

(٣٨) Ibid : p. 326.

وبالتالى فليس هنــاك حاجة « للأنــا » لكي تبتكر أشكالا من عندها تعبر بها المطلق ، ونلاحظ أن هذا يناقض المفهوم الأساسى للفن عند هيجل ، لأنه يرى ان الفن يعنى عدم قبول الانسان للطبيعة كما هى ، وانما يعنى ابتكار الانسان أو الروح للتمثيل الحسى وخلقه وتشكيله كما سبق أن اوضحت هذا ، ولذلك فان الزرادشتية لا تهدف الى شيء — عند هيجل — سوى الطهارة Purity ، أى تحقيق ملكوت ارمزد Ormuzd (٤٠) .

ويرى هيجل أن هذه الوحــدة الأولى بين الكليــة الروحيــة والواقع الحسى هى التى ساهمت فى تشكيل قاعدة الرمزية فى الفن فيما بعد ، دون أن تكون هى نفســها رمزية ، ودون أن تتــاح لها القدرة على ابداع أعمال فنية ، ولذلك ففى المرحلة الثانيــة من الرمزية اللا واعيــة يحل التمايز والصراع بين الشكل والمضمون محل الوحدة التى كانت سائدة فى الديانة الزرادشتية،وهذا ما نجده فى الرمزية الغريبة أو الوهمية(٤١) Fentastic Symbbolism ، التى تمثل بدايات الفن ، لأن الانسان بدأ يستخدم خياله ، وينتــج أعمالا فنية ، ولكنه لايجــد المضمون موجودا كمضمون فى الواقع المباشر وانما يوجد منفصلا عنه . ولكن ليس معنى هذا أن الانسان دخــل فى قلب الرمزية وانمــا فى هذه المرحلة ، توجد الابداعات التى تقوم بواسطة الخيال ، تدل على الطريق الذى يؤدى الى الفن الرمزى بالتحديد ، فعندما يظهر لأول مرة الفارق بين المدلول ونمط تمثيله ، لا تكون لدى الانسان سوى فكرة مبهمة ووعى مضــطرب عن انفصال المدلول ونمط تمثيله ، وما يفسر هذا الابهـــام هو أن المدلول والشكل لم يدرك أى منهما تلك الدرجة من الشمول التى يحتوى كل منهما على تحقق الآخر ، وفى هذه المرحلة ترتفع المدلولات العامة فوق الظواهر الطبيعية المنفردة ، بعد أن كانت متحدة معها فى المرحلة الأولى ، ولكنها تظل — رغم ذلك — ماثلة للوعى فى شكل موضوعات طبيعية عينية ، ويبذل الانسان مجهودا مزدوجا ، لاضفاء صفة الروحى على الطبيعى ، من جهة ، ولكى يجعل الروحى محسوسا ، من جهة أخرى ، ولذلك يتجلى — هنا — كل الغموض والغرابة اللذين ينطوى عليهما الفن الرمزى فى التراكيب التى يقدمها الانسان ، وهذه التراكيب تنم عن ادراكه بعدم تطابق صوره وأشكاله مع المدلول ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئا ، سوى تشويه الوجوه ، لذلك فان العالم الذى نواجهه — فى هذه المرحلة —

---

(٤٠) Ibid : p. 332.

(٤١) Ibid : p. 332.

هو عالم تتبدى فيه الابتكارات والغرائب والعجائب ، دون أن يتضمن عملا فنيا ذا جمال حقيقي • ويرى هيجل ان اول محاولات الخيال واغربها تلك التى تلتقي بها لدى الهنـدوس (الهنود القدامى) Incient Indians الدين يكمن عيبهم الأساسى فى عجـزهم عن ادراك المدلولات فى كليتها الواضحة ، وعجزهم عن فهم الواقع الموجود فى الشكل وهم لم يستطيعوا أن يرقوا الى مستوى تصور تاريخي للأشخاص والأحداث نتيجة لخلطهم بين المطلق والمتناهى (٤٢) •

ويحلل هيجل الفن الهندوسى من خلال تحليله للديانة الهندوسية التى تربط التمثل الدينى بالفن ، على أساس أن مضمون الدين هو الذى يقدم موضوعات التمثل الفنى لديهم ، ولذلك فهو يتحدث هنا عن ثلاثة موضوعات هى : مفهوم الهندوس عن البراهما The Indian Conception of Brahma والحسية واللا نهائية والفاعلية فى التشخيص (Sensuousness, Bound Lessness and the Activity of Personifying)

ورؤى التطهر والكفارة (View of Purification and Penance)

فالتصـور الهندوسى عن البراهما يبين لنا أحد مظاهر شـطط الوجدان الهنـدوسى ، فهو يتصـور المطلـق أو البراهما على أنه الكلى اللا متمايز واللا متعين ، وهو ذلك الالهى الأسمى الذى يفلت من الحواس والادراك الحسى ، ولا يصلح التفكير به أيضا ، ولذلك فان الطريقة الهندوسية فى التوفيق بين الأنا البشرى وبين وبين البراهما هى الصعود ــ بلا توقف ــ نحو هذا التجريد الأقصى • ويتم هذا عن طريق تدريبات روحية تهدف الى اماتة كل ما هو حسى فى الانسان ، ولذلك فان الانسان قبل أن يفلح فى بلوغ درجتـه القصوى فانه يكون كل شىء قد تبخر وتلاشى ، لأن الرجل الهندى يرفع نفسه الى الألوهية عن طريق انكار الذات والتكفير عن الذنوب ، واتخاذ موقفـا سلبيـا تجـاه كل ما هو عينى (ويكتسب البرهمى صفة الاتصال بما هو الهى بفضل انتسابه الى البراهمة ، بينما الطوائف الأخرى تطمح لبلوغ مرحلة الميـلاد من جديد عن طريق اليوجا Yogis ومن أحد تدريباتها الأساسية أن يظل الانسان واقفا اثنتا عشر سنة دون أن يجلس على الاطلاق حتى يصل الى مرحلة البرهمى) (٤٣) ونلاحظ أن الوحدة بين الانسانى والالهى لا تتحقق هنا الا حين يزول كل

---

(٤٢) Ibid : pp. 334-35.

(٤٣) هيجل : العالم الشرقى « الترجمة العربية » ، ص ١١١ ــ ١١٢ وقد افاض هيجل فى الحديث عن هذا الغلو والشطط فى محاضراته فى فلسفة التاريخ •

شيء عن الانسان : وعيه ، ومضمون العالم ، ومضمون شخصيته على حد سواء ، وهذا التلاشى وهذا الفناء اللذن يصلان الى حد غيبوبة الوعى التامة ، الى حد البلادة الكاملة هما أسمى حالات الغبطة التى بفضلها يغدو الانسان قادرا على الوصول الى الله الأسمى وعلى صيرورته هو نفسه « براهما » • ونلاحظ أن هذا التجريد هو من عمق أشكال التجريد التى استطاع الانسان ابتكارها ، وفرضها على نفسه ، كعبادة نظرية وداخلية بحت الذى يؤدى - من وجهة نظر هيجل - الى الموت الذاتى الذى لا يمكن أن يقدم أى موضوع يمكن للفن أن يصوره (٤٤) •

ونتيجة لهذا التجريد التام ننتقل دفعة واحدة من المتناهى الى الالهى ، ومن الالهى الى المتناهى من جديدا ، والانسان فى الديانة الهندوسية يحيا وسط أشكال ووجوه تتوالد من التحولات المتواصلة والمتبادلة لهذين المظهرين ، ولذلك يقول هيجل عن الفن الهندوسى : « وكأننا نحيا وسط عالم من السحر ، يتلاشى فيه كل شيء ، ويضمحل، اذا راودتنا الرغبة فى تثبيته ، ليتحول الى نقيضه ، أو ليتضخم وينتفخ الى حد الشطط والمغالاة (٤٥) •

ويذكر هيجل ثلاثة أشكال تعبر عن الفن الهندوسى أولها مثال : الراماياتا Ramayana (يذكر هيجل عن الراماياتا أنها قصيدة غنائية من الملاحم الهندوسية المقدسة • انظر العالم الشرقى ص ٢٦ من الترجمة العربية) ومعروف عنها أنها كتبت فيما بين لقرن الخامس قبل الميلاد والقرن الخامس عشر بعد الميلاد • ويدور موضوعها حول حياة راما Rama ملك ايوذهيا ، الذى تجسد فيه الاله فشنو ، حيث نجد فيها أن القرد هانومان Hanuman يعبد كاله ، وكذلك البقة سابالا Sabala التى تعبد أيضا ، بالاضافة الى أنه توجد فى الهند أسر يختار المطلق رجلا منها ليقيم فيه ، وهذا الرجل يعبد كما هو كاله • ويرى هيجل أن التصورات الفنية الموجودة فى الراماياتا ليست تصورات رمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، لأن عبادة القرد والبقرة والبرهمى ليست محض رموز لعبادة الالهى فى الخيال الهندوسى ، بل هى الالهى ذاته ، ولذلك لا نجد فيها شروط التمثيل الرمزى (٤٦) •

---

(٤٤) Hegel : Aesthetics, p. 336.

(٤٥) Ibid : p. 336.

(٤٦) Ibid : pp. 336-37.

وثانيها : حاول الفن الهندوسي أن يجد حلا للتعارض بين كيفية تجسيد الكلي في وجوه خصوصية حسية ، وذلك عن طريق المغالاة في أشكال الفن مثلما أفرط الهندوسيون وغالوا في العبادات ، لأنهم تصوروا أن الشكل الخاص الذي يراد له أن يعبر عن مدلول كلي من خارجه ، لابد له أن يقدم في مظهر مغالى فيه ، ولذلك نجد أعمالهم في فن النحت والعمارة تلجأ الى التضخم الخرافي في الحجر المكاني والى مضاعفة أعضاء بعينها والاكثار منها ، ولهذا نجد لديهم تماثيل بعدة رؤوس وأذرع كثيرة العدد • ويرى هيجل أن هذا المثال في النحت والعمارة الهندوسية لا يعبر عن الرمز ، لان التمثيل الرمزي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لا يسعى الى التشبيه المتطابق تماما بين الشكل والمدلول ، بل يبرز فقط بعضا من صفاته التي تبرز فكرة المدلول ، فمثلا الأسد يعبر عن الشجاعة ، ولكن توجد صفات اخرى في الأسد تحفظ له استقلاله ، ولذلك فان استخدام الأسد — في الفن — وهو مجرد اشارة أو تلميح ، ولكن نلاحظ في الفن الهندوسي — رغم أنه يفصل الكلي عن الجزئي — انه يطلب وحدة الكلي والجزئي معا ، وبما أن هذه الوحدة لا تتحقق الا في الخيال ، فان الفن الهندوسي يطلق العنان للخيال ويلغي الحدود التي تحيط بالأشياء الواقعية ، ليوسعها ويشوهها •

والخيال الهندوسي بابداعه تلك الآثار المتوحشة والمختلة التناظم ، لايدرك الطابع السلبي لها ، بل يعتقد أنه قد محي وأزال التعارض بين المطلق والظاهر الخارجي ، بفضل انعدام الحدود والمقاييس • ولذلك لا نستطيع ن نصف هذه الأعمال بأنها رمزية أو جليلة ، ولا يسعنا — كذلك — اعتبارها جميلة (٤٧) •

ثالثها : يعتقد هيجل أن أبرز ما حققه الفن الهندوسي من اشكال هو التشخيص Personificetion لا سيما في صورة القسمات والمعالم البشرية ، لكن هذا التشخيص لا يرجع الى الذاتية الروحية الحرة ،ولا يعبر عنها ، وانما هي طريقة ساد استخدامها لتمثيل تعينات مجردة بكل عموميتها وكليتها ، أو لتمثيل موضوعات من الطبيعة• ولذلك فالفن الهندوسي لم يستخدم تشخيص الجسم البشري في التعبير عن الروح العيني ومضمونه الباطني — وهو ما يصلح له فقط — وانما استخدمه كمجرد رمز أو اشارة لشكل خارجي أو موضوع مجرد (٤٨) •

---

(٤٧) Ibid : p. 339.

(٤٨) Ibid : p. 340.

لهذا يرى هيجل أن التشخيص في الفن الهندوسي ليس ملائما لتمثيل الحقيقة ، لأن الحقيقة في الفن تتطلب تطابق الخارج والداخل ، الفكرة والواقع ، يؤكد هيجل هذه الفكرة من خلال المقارنة بين الميثولوجيا الهندوسية ، ويخلص هيجل من هذه المقارنة الى أن الميثولوجيا الاغريقية تتخذ من الطبيعة مضمونا لآلهتها البشرية ، وهي عكس الميثولوجيا الهندوسية التي لا تكتفي بالتشخيص الشكلي والسطحي ، وإنما تتبدع افرادا يتراجع فيهم المدلول الطبيعي المحض ، ويتصدر المدلول البشري الذي يتجسد فيه هذا المضمون الطبيعي ، وهذا يعني التشخيص الموجود في الفن الهندوسي ليس رمزيا ، لانه لا ينطوي بحكم طبيعته الشكلية والسطحية على أية علاقة جوهرية مع المضمون الذي يفترض أن يعبر عنه • وعلى الرغم من كل الأمثلة التي يذكرها هيجل من الفن الهندوسي ، مثل « براهما » في النحت الهندوسي ، حيث يصور على أنه كائن بأربع رؤوس وأربع أذرع ، والتي يرى أنها لا تقدم الفن الرمزي ، الا أنه يعتبر أن الفن الهندوسي — رغم كل هذا — قدم المبادىء الأولى لكي ننتقل الى الرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة •

ويستند هيجل في اعتقاده هذا ، الى أن الخيال الهندوسي مهما استغرق في تصوير الظواهر الحسية ، معتمدا في ذلك على الغلو والتشويه الذي لا نجد له نظيرا لدى أي شعب آخر ، الا أنه لا يغيب عن نظره ذلك التجريد الروحي للاله الأعلى الذي يبدو كل ما هو فردي وحسي غريبا بالنسبة له• وهذا الانتقال من التجريد الروحي الى الفردي الحسي ، وهذا التحول من الفردي الحسي الى التجريد الالهي هو الذي يشكل الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التوفيق بينهما مستحيلا • ولذلك ركز الفن الهندوسي — في أشكاله المتنوعة — على التجريد الروحي والتركيز الداخلي والعزوف عن العالم الحسي ، وهذا ما يتمثل في أبرز تعاليمهم الأساسية وهي الكفارة Penance والتأمل الطويل الذي يبتعد الانسان عن طريقه ، عن كل تعين وكل تناه ، لكي يتحرر الانسان من تأثيرات الطبيعة وآلهة الطبيعة (٤٩) •

وفي المرحلة الثالثة من الرمزية اللا واعية ، التي تمثل بدايات الفن ، نلتقي بالرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وفيها يظهر العمل الفني الرمزي بخصائصه وسماته كلها ، ولا يعود — هنا — للأشكال والوجوه وذلك الوجود الحسي المتداخل ، كما نجد في المرحلة الأولى التي تتمثل

---

(٤٩) Ibid : p. 345.

فى الديانة الزرادشتية ، وكذلك لا يعود الخيال المبدع يسعى الى تدارك عدم مطابقة الحسى الجزئى مع الكلى الالهى ، كما فى الفن الهندوسى ، وانما الرمز فى هذه المرحلة الثالثة ابداع فنى يهدف الى عرض ذاته فى خصوصيته والى التعبير عن مدلول عام . وفى هذه المرحلة ، يصبح المطلق - لأول مرة - عينيا ، أى هو وحدة تضم التعيينات المختلفة للإله الواحد ، ولذلك يحدث الترابط بين الداخل والخارج الذى كان مفتقدا فى المراحل السابقة (٥٠) .

ويعتبر الفن المصرى القديم - خير مثال - للتعبير عن هذه المرحلة ، ويرتكز الفن المصرى القديم فى تعبيره الى بعض الأفكار الأساسية ، وأول هذه الأفكار ، فكرة الموت Death التى كانت تحتل مكانا بارزا فى الديانة المصرية القديمة ، فالموت لديهم كان يمثل صيرورة الحياة ، لأنهم كانوا يعتقدون أن كل شيء يسير فى الطريق الذى يقود الى الانطفاء التدريجى ، والموت ، ولذلك كان المصريون يمجدون الألم ويعظمون الموت ، على أساس ان موت كل ما يدخل فى عداد الطبيعة يعتبر طورا ضروريا فى حيـــاة المطلق (٥١) ، فلكى يتمكن المطلق من تخطى الموت (*) ، فانه يعاود الظهور فى أشكال أسمى ، أى فى شكل وحدة ايجابية ، ولهذا فالموت هو جانب من المدلول الشامل الذى يريدون التعبير عنه ، ولقد كان للموت مدلول مزدوج لدى المصريين القدماء ، فهو - من جهة - يعنى الزوال المباشر لكل ما هو طبيعى ، لأن الأشياء الطبيعية تموت ، ومن جهة ثانية ، فان موت الطبيعى وحدة يعنى ولادة شيء أسمى من الطبيعى شيء روحى متجرد من العنصر الطبيعى المحض ، بحيث يصبح الموت جزءا لا يتجزأ من ماهية الروح . ولذلك ينقل هيجل عن هيرودت قوله : « ان المصريين أول من قالوا بخلود وأول من حـــاول حل مشـــكلة العـــلاقة بين الطبيعى والروحى » (٥٢) .

والسمة الأساسية للفن الرمزى التى تظهر فى الفن المصرى القديم هى التوافق بين المدلول ونمط التمثيل ، فليس الهدف من تصوير الأشكال الطبيعية والأفعال الانسانية أن تمثل لذاتهـــا بما فيها من خصـــوصية

---

(٥٠) Ibid : p. 346.

(٥١) Ibid : pp. 348-349.

(*) تحدث هيجل ايضا عن مملكة الموتى عند قدماء المصريين عن هاديس Hades فى كتابه محاضرات فى فلسفة الدين . الترجمة الانجليزية ، ص ٢١٦ .

(٥٢) من المعروف ان هيجل كان يقول ما يذكره عن الفلاسفة والمفكرين من الذاكرة ، لان الكتاب عبارة عن محاضرات ، انظر النص الانجليزى لمحاضرات هيجل ، ص ٣٥٥ .

فردية ، بل ان الهدف أن تكون بحكم صفاتها التى يرتبط بهـا مدلول أوسع ـ اشارة ـ الى الالهى وتدميحا له ، ولهذا تشكل جدلية الحيـاة والولادة والموت مضمونا ملائما للشكل الرمزى بمعنى الكلمة • ولكن اتحاد المدلول والشكل في الفن المصرى القديم يختلف عن تطابق الهوية المباشرة الذى أشرت اليه في المرحلة الأولى ، لأن الوحدة ـ هنا ـ ليست وحدة مباشرة وانما هى تطابق مستمد من الاختلاف ، ولهذا يبدأ الداخل في تأكيد استقلاله ويبحث عن نظيره أى عن انعكاسه فى الطبيعى الخارجى الذى بدوره يجد انعكاسه في الحياة ومصائر الروح ، ولهذا تتولد امكانيه التعرف على أحد العنصرين في الآخر ، أى التعبير بواسطة الداخل ـ الذى هو في متناول الحس والخيال ـ عن مدلول الأشكال الخارجية • وكذلك تتولد ضرورة الفن ، خصوصا الفن التشكيلى Plastic Art ، لأنه يصبح من الضرورى اعطاء الداخل شكلا خارجيا ، لا شكلا مسبق الوجود ، بل شكلا مبتكرا من قبل الروح ، وبهذا يصبح الشكل نتاجا للنشاط الروحى ، ولذلك فان الرمز ـ فى الفن المصرى القديم ـ ليس غاية في حد ذاته ، وانما هو مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينينا ، فالاختيار يقع على الأشكال المختلفة لا لتمثل ذاتها ، وانما لكى تكون اشارات وايماءات الى مدلولات أعمق وأوسع ، والرموز عند المصريين ليست خاصة بالفن التشكيلى الذى يستمد رموزه من الطبيعة وأفعال البشر فحسب ، وانما توجد رموز أخرى أكثر تجريدا متمثلة فى العدد Number فالعددان سبعة واثنا عشر يتكرر استخدامهما فى الهندسة المعمارية المصرية القديمة ، لأن العدد سبعة هو عدد الكواكب ، والعدد اثنى عشر هو عدد الأقمار أو الأقدام التى ينبغى أن يرتفعها ماء النيل ليخصب البلاد (٥٣) ، فنلاحظ وجود سبعة أعمدة فى العمارة المصرية ، ورمزية الأعداد لا نجدها لدى المصريين فحسب ، وانما نجدها أيضـــا فى الميثولوجيا الاغريقية القديمة ، فأعمال هرقل الاثنا عشر ترمز أيضا ـ على ما يبدو ـ الى عدد أشهر السنة ، على أساس أن هرقل بطل بشرى متفرد يشخص مسيرة الشمس • ويبدى هيجل اعجابه الشديد بالفن المصرى القديم الذى يتمثل فى العمارة والأهرامات والأنفاق التى كانت تبنى تحت الأرض ، ولكنه يتحفظ فى اعجابه ، لأنه لم يستطع أن يحل الغاز الفن المصرى ولذلك نجده يقول :

« ان المصريين من بين سائر الشعوب التى درسناها حتى الآن ، الشعب الفنان الذى يملك موهبة سامية ، ولكن أعمالهم الفنية تبقى غامضة وخرساء جامدة ، وبلا صدى ، لأن الروح لم

---

(٥٣) Ibid : p. 352.

يجد فيها تجسده الحقيقى ، ولا يعرف ـ بعد ـ لغة الروح الواضحة الدقيقة » (٥٤) ٠

وينظر هيجل للأهرامات على أنها بلورات هائلة الحجم ، وأشكال خارجية خلقها الفن لتحمي شيئا ما بداخلها ، وهى قبور الملوك والحيوانات المقدسة ، مثل قبر أبيس Apis واذا كان المصريون استخدموا الشكل الحيوانى ، فلقد استخدموه استخداما رمزيا ، أى ليس لقيمته الذاتية ، بل للتعبير عن شيء أعم ، ولذلك فان كتابة المصريين الهيروغليفية تبدو رمزية الى حد كبير (٥٥) وهيجل يرى أن الرمزية الكاملة فى الفن المصرى تظهر فى تمثال ممنون Memnon، وفى أسطورة أوزيريس وايزيس ، ويرى أنهما يرمزان الى الشمس والنيل ، وهما مصدرا الحياة فى مصر ، ولذلك يبدو الفن المصرى القديم وكأنه سلسلة من رموز مترابطة ، بحيث أن ما يتجلى مرة كمدلول لا يلبث ان يستخدم كرمز فى مضمار مجاور ، ولذلك فان تفسيرها صعب ، ويبرر هيجل عدم فهمه للفن المصرى بقوله : « ان الآثار المصرية لا تحتوى على الغاز بالنسبة الينا فقط ، وانما بالنسبة الى الذين خلقوها أيضا » (٥٦) ، ويعتبر « أبو الهول » هو رمز الرمزية فى مصر القديمة ، لأنه فى مصر توجد أعداد متشابهة لا تقع تحت حصر من أبو الهول يصطف بعضها الى جانب بعض بالمئات ٠ ويميز هيجل بين الحضارة المصرية والحضارة والحضارة الاغريقية عن طريق ذكره للأسطورة الاغريقية التى تتناول « أبو الهول » بوصفه وحشـا يطرح ألغازا على أوديب ، الذى يعرف حل اللغز وهو الانسان فيصرعه (٥٧) ، ولهذا يرى هيجل أن الحضارة المصرية كانت تجهل ذاتها ، بينما الحضارة الاغريقية كانت تركز على مبدأ « اعرف نفسك » ٠

(ب) رمزية الجليل (Symbolism of the Sublisme)

يرتكز هيجل فى تحليله للجليل على التفرقة التى قدمها كانط بين الجليل والجميل (٥٨) والتى تبين أن الجميل يرتبط لدينا بالموضوعات

---

(٥٤) Ibid : p. 354.

(٥٥) Ibid : p. 356.

(٥٦) Ibid : p. 360.

(٥٧) Ibid : p. 361.

(٥٨) خصص كانط الكتاب الثانى من مؤلفه « نقد ملكة الحكم » لتحليل الجليل والحكم عليه Analytic of the Sublime . انظر الترجمة الانجليزية من ص ٩٠ ـ ٢٠٣ من الطبعة المشار اليها سابقا » ، ولم يكن كانط من اثار القضية ، وانما نجدها اشارة قبله لدى لونجينوس Longinus (٢١٣ ـ ٢٧٣) الذى كتب مؤلفا

المحددة ، أى التي توجد فى صــــورة متناهية ، بينما يرتبـــط الجليل بالموضوعات اللامحددة أو اللامتناهية ، ففي الجليل يرتبـط سرورنا بالكيف ، فى حين يرتبط سرورنا فى الجميل بالكم ، وقد التقط هيجل الانفصال الذى يقول به كانط بين الجليل وملكة الفهم (٥٩) ، لكى يحلل الأعمال الفنية التى ترفع المطلق الى ما فوق الموجودات المباشرة كلها ، وبالتالى لا يمكن لملكة الفهم أن تتمثله ، لأن هناك انفصالا بين الموجود فى ذاته ولذاته وبين الحاضر الحسى ، أو الوجود المباشر ، الذى يستطيع ملكة الفهم أن تتمثله ، وبالتالى فان هذا الانفصال هو الأساس الروحى الذى يقوم عليه « فن الجليل » ، لأن هذا الفن لا يقوم على علاقة الانسان بالموضوعات الخارجية وانما على حالته النفسية التى تطمح الى الوحدة مع المطلق من خلال وحدة الوجود Panthenism (٦٠) ·

فالمضمون الجديد الذى نلقاه فى رمزية الجليل يتبدى فى صورة المدلول أو الواحد (الكل الجوهرى) ، وهو الفكر المحض ، وبالتالى فليس فى امكانية هذا الجوهر أن يجد شكله فى العالم الخارجى ، بمعنى تســـامى Sublimity هــذا الجـــوهر على الظواهر الفردية ؛ ولذلك فالمعيار الذى يقدمه هيجل كأســـاس لتفسير وتقسيم فن الجليل ، هو العلاقة المزدوجة بين الجوهر من حيث هو مدلول Meaning ، وبين عالم الظواهر الحسية (٦١) ·

= بعنوان « فى الجليل » (انظر الترجمة الانجليزية لدرويش فى كتـاب كتاب : Classicil Literary Criticism. Penguin, 1965.

ونجد ايضا دراسة الكاتب الانجليزى برك (١٧٣٠ ــ ١٧٩٧) الذى كتب دراسـة نفسية وسيكولوجية عن الجليل تحت عنوان :

« A Philosophical Inquirey in to the origin of iur Ideas e
E. Burke

والفـرق بين دراسـة كانط ودراسـة برك ، ان كانط درس الجليل من خـلال فلسفته الميتافيزيقية ، بينما حرص برك على اظهار الطابع النفسى والعضـوى لعمليـة الاحساس بالجلال ، وقد أوضح كانط فكرته فى دراسة له بعنوان ملاحظات حول الشعور بالجميل والشعور بالجليل ·

See : I. Knox : Aesthetic Theories of Kant Hegel and Schopenhauer, p. 154- F.

(٥٩) والاشارة الى كتاب كانط نقد ملكة الحكم فقرة ٢٣ ·

Hegel : Aesthetics, p. 362.

(٦٠) Ibid : p. 364.

(٦١) Ibid : p. 363.

ويرصد هيجل نوعين من العلاقة ، أحدهما : علاقة سلبية ، تجعل من الجوهر أو الالهى متساميا تماما عن الظواهر الخاصة ، لأنه من حيث هو جوهر وماهية مجرد من كل شكل وبالتالى لا يمكن تمثيله عينيا . وثانيهما : علاقة ايجابية ، تجعل من الجوهر الالهى محايثـــا للظواهر الفردية ، وهذا ما نجده فى فن وحدة الوجود ، أو الحلول الذى ظهر فى الهنـد ، وفى الشـــعر الفارسى الاســـلامى ، وفى الغرب المسيحى ، والعلاقة السلبية الأولى بين الله والعالم نلتقى بهـا فى الشـعر العبرى Hebrew Poetry الذى يمتلىء بالتمجيد لله وقدرته وعظمته ، وهـذا يلغى محايثة المطلق الايجابية فى الأشياء المخلوقة ، ويرى فى الجوهر الواحد ــ بما هو جوهر ــ أنه هو رب العالم وسيده ، لأن كل المخلوقات تعتبر بالقياس الى الله مجردة من كل قدرة ، فهو ــ الجوهر ــ الباقى ، وكل المخلوقات فانية ، والعالم ــ فى مجمله ــ عنصر سالب ، مخلوق من قبل الله وتابع لله ، وفى خدمة الله ، والله هو الجوهر الوحيد الحقيقى الذى يؤلف مدلول الكون بأسره . والانسان لا يستطيع أن يتصور الله كجوهر الا اذا تحرر من حضور الظواهر الفردية فيه ، حتى يستطيع أن يتصور الله ، كجوهر ، متجردا من الشكل الطبيعى والحسى ، والانسان ــ بوصفه مخلوقا ــ لا حق له فى الوجود الا من خلال الله ، الذى يهبه كل شىء ، ولذلك فالمخلوق هو العاجز ، والله هو القوى القادر . وهذه العلاقة بين المخلوق والخالق هى التى تعطى الفن أساسا لمضـــمونه ، ولأشكاله ، ويقطع هذا الطابـــع الجليل بالمعنى المحدد للكلمة (٦٢) . ويمكن أن أوضح هذا ، اذا فهمنا العلاقة بين جمال المثال Beauty of the Ideal ، وبين الجليل ، ففى العمل الفنى الجميل ، نلتقى بالخارج وهو يستوعب الداخل ، بحيث يمكن أن نقيم علاقة تطابق بين الخارج والداخل ، بينما فى الجليل نجد على العكس من ذلك ، فالخارجى الذى يتجسد فيه الجوهر يشغل مرتبة أدنى ، ويكون تابعا للجوهر ، بحيث نجد أن المدلول الداخلى يحتل مكان الصدارة ويتمتع باستقلال وحرية ، لا يستطيع الخارج أن يحتويها (٦٣) :

واذا كان الشكل يلعب الدور الرئيسى فى الفن الرمزى ، نجد أن المدلول أو الداخل يقوم بالدور الرئيسى ويعارض الشكل الخارجى فى فن الجليل ، لذلك فان عدم التطابق أو التعارض بين المدلول والشكل يعنى ــ فى فن الجليل ــ أن الله لا يمكن أن يتطابق مع الواقع الخارجى ، ولهذا

---

(٦٢) Ibid : p. 364.

(٦٣) عبر كانط عن هذه الفكرة أيضا ، حين بين أن الجميل يعتمد على رؤيتنا الخارجية للأشياء ، بينما الجليل يعتمد على احساسنا الداخلى .

اذا أراد الفن أن يتناول هذه العلاقة ــ بين الله والعالم ــ فانه يوصف بأنه فن مقدس ، لأن رسالته الوحيدة هي تمجيد الله . ونلاحظ ــ هنا ــ أنه ليس هناك مكان للفنون التشكيلية ، لأنه لا يمكن رسم صورة عن الله ، وأقصى ما يمكن أن يتم التعبير عنه ، يكون بالكلمات أى بالشعر . وقد تمثل هذا بشكل واضح في الشعر العبرى ، فالله هو خالق الكون ، وهذا أفضل تعبير عن الجليل لديهم ، ولذلك تختفى لديهم فكرة التناسل أو الولادة الطبيعية أو الخلق الذاتى للأشياء ، لتحل محلها فكرة الخلق من قبل وسلطة روحيتين ، ومثال ذلك نجده في التوراة : « قال الله للنور : كن فكان النور » (٦٤) ، وفى هذا التصور نجد أن المعجزات هي التعبير النوعى عن قدرة الجليل ، لأن أى معجزة في الطبيعة هي من فعل ارادة الله وانصياع الطبيعة لارادته .

ولذلك ــ كما في مزامير داود ــ فالكل باطل ، ولا يبقى الا الله « ذو الجلال والاكرام ، وكل ما هو موجود ، انما هو موجود بقوة الله ، وليس لوجود الانسان من غاية سوى الشهادة على تمجيد الله وتعظيمه ، ولذلك تحاول أن تتسامى كي تسبح الله (*) .

ويلاحظ أن فن الجليل يعتمد على التمييز بين الانسان المتناهى ، والله لا متناهى ، لذلك تشتد حاجة الانسان الى الشريعة ، لأنها توضح التمييز والفصل الواضح بين الله والانسان ، وبالتالى يمكن للانسان أن يتسامى حين يستجيب لتعاليم الشريعة التى أنزلها الله ، وبذلك يضفى على علاقته بالله طابعا ايجابيا ، ويدرك أن الجانب السلبى من حياته هو نتيجة لتمرده على الشريعة (٦٥) ، وفى العلاقة الايجابية الثانية بين الله والعالم ، حيث يتم تصور الجوهر على أنه محايث لجميع أغراض مخلوقاته ، وكل وظيفة للأشياء هي تمثيل الاله الواحد ، لأنها منبثقة عنه ، وهذا ما يسميه هيجل وحدة وجود في الفن أو حلولية الفن . Pantheistic Art والمقصود بالحلول أو وحدة الوجود هنا ليس هو الكل الذى ينتج عن اجتماع أشياء لامتناهية ، وانما المقصود هو الواحد الجوهرى المحايث للأشياء ، ولكن بصرف النظر عن خصوصياتها وواقعها المتعين .

وتعنى وحدة الوجود في الشرق تصور الوحدة المطلقة بين الالهى وبين جميع الأشياء المتصهرة في هذه الوحدة ، وذلك بوصفها الوجود

---

(٦٤) Ibid : p. 373.

(*) يذكر هيجل المزمور الرابع بعد المائة للدلالة على شرح المعانى السابقة .

(٦٥) Ibid : p. 377.

الأمثل والأكمل لكل الموجودات الممكنة ، والواحد (الله) هو الذى يجمع في ذاته كل الأشياء كافة ، بينما كل شيء فردى ليس هو الواحد (الله) ، ولذلك فالله هو الحيــاة والموت ، وهذا التصور ــ كما هو الحال فى فن الجميل ــ لا يجد تعبيره فى الفنون التشكيلية وانما فى الشعر ، حيث يظهر هذا فى الشعر الهندوسى ، لأننا نجد أن الآثار الشعرية الهندوسية تبرز تمثلات وحـدة الوجـود الخالصــة التى تبرز محايثــة الله فى الموضوعات . واذا كان الواحد والكامل يتمثل عند المجوس فى عنصر حسى هو النور Light فاننا نجد الواحد « براهما » عند الهندوس مجردا من الشكل ، ولا يمكن تصوره الا بفضــل تجسده فى التنوع النهائى لظواهر العالم الحسى (• ويورد هيجل هنا نصا من الماها بهاراتا (*) وهو بهــاجا فادرجيننا Bhagavad Gita (**) ، وفيه يقول الاله : (أنا الكلمة فى الكتب المقدسة ، أنا الرجولة فى الرجل ، أنا الرائحة الخالصة فى التراب ، الضياء فى ألسنة اللهب ، أنا الحياة فى الكائنات جميعا ، والتأمل لدى الناسك)) (٦٦) •

ويرى هيجل أن وحدة الوجود ترتقى وتتجاوز ما صاغه الهندوس فى الشعر الاسلامي (***) لأنها ترقى الى مستوى أعلى ، وتعبر عن ذاتية أعمق ، فالشاعر المسلم الفارسى يسعى الى استشفاف الالهى فى الأشياء المخلوقة كلها ، وحين يستشفه فيها فعلا ، فان الشاعر يتخلى عن ذاته (الأنا الخاصة به) ، لكى يعقل فى الوقت ذاته ، أى يدرك الله فى داخله ، بمعنى أن يرى الله فى نفسه هو (٦٧) ، وهذا ما يعود عليه بالجوانب الباطنية الصافية ، والسعادة الحرة ، حين يتخلى عن خصوصيته الذاتية الفردية ليستغرق فى الله الأزلى المطلق ، وهذا الاستغراق وهذه الحياة التى ملؤها الغبطة البهيجة هى التصوف • والحب الذى نجده فى شعر جلال الدين الرومى يعبر فيه عن الانسان الذى يستغرقه حب الله ، فيرى

(★) ملحمة هندية سنسكريتية مؤلفة فى مائة وعشرة الاف بيت مزدوج ، وهى تقص صراع فرعين من الأسرة المالكة فى مملكة هستينانور • ويقال انها الفت فيما بين ٢٠٠ ق•م ٢٠٠ بعد الميلاد •

(★★) قسم من الماهابهاراتا ، يعلم فيها الاله كريشنا Krishna اتباعه طرق التامل والتفانى وصلاح الاعمال •

(٦٦) Hegel : op. cit., p. 367.

(★★★) يسمى هيجل الشعر الاسلامى بالشعر المحمدى Mohammedan Poetry وهو يقصد الشعر الصوفى الفارسى •

(٦٧) Ibid : p. 369.

كل شيء مغمورا بهذا الحب ، وهذا ما نجده أيضا فى شعر شمس الدين محمد حافظ (١٣٢٠ ـ ١٣٨٩) الذى يمجد الألم والتخلى عن الأنا لكى يسبح بقدرة الله • وتكتسب الأزهار والأحجار الكريمة معان مختلفة عما نستخدمه نحن فى حياتنا اليومية ، وتصبح لها دلالات صوفية جديدة • وتوجد هذه الروح ـ أيضا ـ فى الشعر الفارسى الحديث (٦٨) •

(جـ) الرمزية الواعية : Conscious Symbolism

تختلف الرمزية الواعية التى تتبدى فى صورة الفن المجازية أو التشبيهية ، Comparative Art عن الرمزية اللاواعية التى تتبدى فى عمارة الهندوس ، وعن رمزية الجليل الذى يتبدى فى الشعر الصوفى ، فى أن الرمزية الواعية لا تعى المدلول فحسب ، وانما تؤكد أيضا ـ بشكل صريح ـ على وجود تمايز بينه وبين تمثيله الخارجى ، فالمدلول Meaning لا يتبدى بشكل جوهرى فى الشكل المعطى له كما هو الحال فى فن الجليل Sublime Art ، وانما العلاقة بين المدلول والشـــكل ـ فى الرمزية الواعية ـ تكمن مصدرها فى ذاتية الشاعر ، أى فى الطريقة التى يتناول بها موضوعا خارجيا ، وفى قدرته على الابتكار ، ويمكن للشاعر أو الفنان ـ هنا ـ أن يجعل نقطة انطلاقه ظاهرة حسية يعطيها مدلولا روحيا ، أو فكرة أو تمثل داخلى ، يضفى عليها شكلا مجازيا (٦٩) •

واذا كان هيجل يطلق على الرمزية الواعية « الفن التشبيهى أو المجازى » فانه يقصد بذلك ، أن الفنان يستطيع أن يقيم علاقة ما بين صورتين تعيناتهما متماثلة • أى أن ما يميز هذه المرحلة هى الكيفية التى يتم بها الربط بين المدلول والشكل ، فالفنان يستخدم الطبيعة الباطنية للظواهر الخارجية ـ على سبيل التشبيه ـ بهدف تجسيد المضمون عينيا ، نه يريد أن يقارب بين تلك المدلولات وهذه الظواهر الخارجية • والعمل الفنى فى الرمزية الواعية هو الذى يبرز الانفصال والتقارب معا بين المدلولات واشكالها العينية ، ولا يصبح المطلق هو الموضوع الوحيد الذى يستمد منه مضمون العمل الفنى ، كما هو الحال فى فن الجليل ، ولكن توجد مدلولات معينة ومحددة بدلا منه • ولذلك فالعلاقة التى تقابلنـــا

---

(٦٨) يرجع هيجل السبب فى صفو جوته وتركيزه الداخلى فى اعماله الادبية الى تاثره بالشرق ولذلك فان الديوان الشرقى للمؤلف الغربى ، هو فيض حر لعاطفة ، غير مكبلة باى قيد • See : Hegel : Aesthetics , p. 370.

(٦٩) Ibid : p. 378.

ـ هنا ـ بين المدلول والشكل ، ليست هي نفس العلاقة التى تقابلها فى الرمزية اللاواعية ، وفى الابداعات الجليلة ٠

والرمزية الداعية هي فن مركب ينطوى على صور الفن الرمزى الأخرى التى سبق الاشارة اليها ، ولكن هذا لا يعنى أنها شكل فنى أعلى فى الدرجة من المراحل الأخرى ، بل يمكن أن نرى فيها شكلا فنيا أقل سموا من صورة فن الجليل ، لأنها تفتقر الى الغوص فى الأعماق المليئة بالأسرار ، والمليئة بالرمز بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، والرمزية الواعية ترتكز فى شكلها ومضمونها الى النثر فالشكل يتمثل فى الحكاية النثرية ، والمضمون يستمد من موضوعات الحياة اليومية النثرية أيضا (٧٠) ٠

والحقيقة أن هذه العلاقة بين أشكال وصور الفن الرمزى فى المراحل الثلاث ، تذكرنا بالعلاقة بين الفن والدين والفلسفة ، فعلى الرغم من أن الفلسفة هى صورة مركبة عن الحقيقة المجردة ، فان هذا لا يعنى أن الفلسفة أسمى من الفن والدين ، فكل منهما يقدم الحقيقة ـ أيضـا ـ ولكن فى صورة مختلفة عن الآخر وكذلك الحال مع الرمزية الواعية ، تقدم أحد مراحل الرمزية التى تقوم على التشبيه والمجاز ، ولكن هذا لا يعنى أنها أسمى أو أرقى من المراحل والأشكال الأخرى للرمز ، التى تتمثل فى فن الرمزية اللاواعية ، ومبدعات فن الجليل ، بل ان موضوعات الرمزية الواعية محدودة ، لأنه لا يمكن أن يكون الله أو المطلق مضمونها ، بل يحل محله موضوعات أخرى ذات طبيعية محددة ٠

والسبب فى تسمية هيجل لهذه المرحلة بالرمزية الواعية ، هو أن الفنان يعى ويدرك الانفصـــال بين الشكل Shepe والمدلول Meaning والعلاقة بينهما لا ترجع الى المدلول أو الى الشكل ، وانما ترجع العلاقة الى عنصر ثالث هو الفنان الذى يكتشف من خلال حدسه الذاتى وشائج القربى بينهما ٠ ونقطة انطلاق الفنان لرؤية العلاقة بين الشكل والمضمون هى التى تحدد صورة الفن الذى يقدم من خلالها نتاجه الابداعى ، فاذا كان الفنان ينطلق من الواقع الخارجى فانه يقدم فن فى صورة الحكاية الرمزية Fable والمثـل الرمزى Parable ، والقول المأثور Proverb والحكاية الأخلاقية Apologue اما اذا اتخذ الفنـان نقطة انطـلاقه من المدلول ، أو من فكرة أو تمثل داخلى ، فانه ينتج فنه فى صـورة اللغز Riddle والتمثيل الرمزى Allegory والصـــورة الذهنية Image

---

(٧٠) Ibid : p. 281.

الاستعارة Metaphor (٧١) وبعد أن يستعرض هيجل مختلف الصور التي تتبدى فيها الرمزية الواعية ، فانه يستعرض أيضا الفنون المختلفة التي أدت الى زوال الفن الرمزي ونفيه ، لكي يحل محله الفن الكلاسيكي ، وهذه الفنون هي الشعر التعليمي والشعر الوصفي ، وفيهما يحل الفصل النهائي والواعي بين المدلول والشكل ، بحيث يبدو الشكل مجرد زينة خارجية للمدلول الذي يمكن أن يقدم في ضوء ملكة الفهم (٧٢) .

وحين ينطلق الفنان ــ في تمثيل عمله الفني ــ من منطلق خارجي ، فان ما ينشده ليس ابراز المطلق من خلال تصوير تعارضه الكلي مع جزئية الأشياء وعرضيتها ، لأن الفنان يقف على أرض تناهي الوعي وتناهيه هو أيضا ، ولهذا فهو لا ينظر للطبيعة بوصفها تعبيرا عن الالهي ، وتجليا له ، وانما أصبح ينظر للطبيعة بوصفها وسيلة للمنافع البشرية ، أي مجرد وسيلة للحصول على ارادة الالهة لصالح المنافع البشرية ، وهذه الرؤية للأشياء تقدم على أساس الاقتناع بتطابق المطلق والطبيعي ، ولكنه تطابق تلعب فيه الغايات الانسانية الدور الرئيسي ، ولذلك فالعراف Vates (وهي كلمة لاتينية تعني العراف والنبي والمتنبيء والشاعر معا) لا يقوم بتأويل الظواهر الطبيعية الا بهدف الغايات العملية للأشياء (٧٣) . وهذا يعني أن الرمزية الواعية تتناول الموضوعات الطبيعية والبشرية التي يمكن أن تكون تعبيرا رمزيا عن مدلول عام ، أي ذات صـــلة بمذهب أخلاقي أو حكمة من الحكم ، أي المقصود هنا بالرمزية الواعية هو التأمل في الطريقة التي تتم بها المصالح الانسانية ، ولذلك فان هيجل يتناول ــ هنا ــ الحكايات الرمزية Fables عند ايسوب (*) بوصفها نموذجا يمثل هذه

---

(٧١) Ibid : p. 282.

(٧٢) انظر : Ibid : p. 282.

(٧٣) Ibid : p. 384.

(*) ايسوب Aesop هو كاتب الحكايات الاغريقي المشهور ، ويقال انه عاش في القرن السابع والسادس قبل الميلاد ، كان عبدا ثم اعتق ، وحكم عليه بالموت ، وهو شخصية شبه اسطورية ، اختلف الباحثون في نسبة هذه الحكايات اليه ، وكما يشير هيجل فانه ليس هناك دليل قاطع على أن مؤلف هذه الحكايات هو ايسوب نفسه . ونكر هيجل عنه ، انه كان عبدا قبيح الشكل وأحدب ، ويقال ان مسقط رأسه كان في فريجيا ، أي في بلد يمكن اعتباره ــ من وجهة نظر هيجل ــ بلد الانتقال من الرمزية الطبيعية الي وعي الانسان بذاته ، والوعي بكل ما هو روحي أيضا ، ولهذا كان يرى في العالم الحيواني الطبيعي شـيئا جليـلا والهيـا وهو يشـترك في هـذا مع المصريين والهندوس . وتوجد ترجمة عربية لحكايات ايسوب قام بها د. مختار الوكيل ، مراجعة د. عبد الحميد يونس ،سلسلة الف كتاب ، الكتاب رقم ٨١ ، لجنة البيان العـربي القاهرة ١٩٥٦ .

الكيفية فى تصور العلاقات التى تقوم بين الظواهر الطبيعية مثل الحيوانات بحيث تعبر عن الحياة الانسانية • ولهذا تؤلف حكايات ايسوب تمثيلا لحالة أو وضع من أوضاع الطبيعة ، أو حادث من حوادث العالم الحيوانى ، التى لم تخترع بشكل جزافى ، وانما حدثت فعلا ، بعد أن تم رصدها بدقة ، وهذا هو الشرط الأول للحكاية الرمزية ، فالحكايات ذات المغزى الأخلاقى لا يجوز اختراعها ، واذا كانت مخترعة ، فلابد أن تكون غير متناقضة مع ظواهر مماثلة موجودة فى العالم الطبيعى ، ولابد أن تروى بشكل معين يساعدنا فى استخلاص مغزى عام منهـا ، يمكن أن يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية ، لاسيما فى جانبها العملى والأخلاقى ، وهذا هو الشرط الثانى ، أى أنه يجب أن تروى بحيث تبدو وكأنها حدثت فعلا • ويذكر هيجل عـدة أمثلة على هذا المفهـوم الخاص للحـكاية الايسوبية ، مثل حكاية السنونو (*) وحكاية الثعلب والغراب ، وحكاية النسر ، ونلاحظ أن هذه الحكايات ترتكز الى أساس طبيعى وواقعى •

ويوجه هيجل كثير من النقد الى حكايات ايسوب بوصفها أعمالا فنية ، ومن هذا النقد ، ان المرء قد يستطيع — فى كثير من الأحيان — أن يستنتج من الحكاية الواحدة عدة تعاليم قد لا تتفق دائما مع بعضها (٧٤)• وكذلك أن حكايات ايسوب تخالف أبسط تعاليم الفن ، وهى أنه لا يجوز للفنان أن يفصح بشـكل مباشر عن تعاليمه الأخلاقية ، وانما لابد أن يقدمها بشكل خفى ، بحيث يشارك المتلقى للعمل الفنى فى ابراز القيمة الأخلاقية ، بينما نجد حكايات ايسوب تقدم الموعظة الأخلاقية بشكل نثرى مباشر ، ولهذا فان أهم ما قدمه ايسوب للفن ، أنه — على يديه — ظهر النثر الى حيز الوجود ، لأن الحكايات التى قدمها ايسوب من طبيعة نثرية ، ويضيف هيجل الى هذا عيبا ثالثا يأخذه على حكايات ايسوب ، وهى أنها تفتقد الى التصميم Design ، لأنها لم تكتب الا بهدف تعليمى

(*) يذكر هيجل هذه الحكاية ونحواها ، ان طيور السنونو ابصرت وهى بصحبة طيور أخر فلاحا يبذر بذور الكتان الذى سيجدل منه الحبل ، الذى يتم به صيد الطيور ، وبما أن السنونو طيور فطنة فقد حلقت وابتعدت ، أما الطيور الأخر فلم تأبه للخـطر ، بل لبثت حيث هى لا مبالية ، وانتهى الأمر بها الى الوقوع فى الأسر ، والأساس الطبيعى الذى ترتكز اليه هذه الحكاية هو أنه — فى الواقع فعلا — تطير السنونو مع ابتداء الخريف الى البلدان الدافئة ، ولذلك تكون غائبة حين يبدأ موسم صيد الطيور ، وبالطبع ليست هناك علاقة بين الهجرة وبذر بذور الكتان وانما هى غريزة طبيعـة فى هجرة طيور السنونو •

See : Hegel : Aesthetics, pp. 385-386.

(٧٤) انظر : Ibid : p. 387.

صرف ولذلك تتحول الحيوانات فى الحكايات الى مجرد أداة ووسـيلة لابراز الهدف الأخلاقى (*) (٧٥) ·

ولكن من النماذج الجيدة للحكاية الرمزية Fable التى تختلف عن حكايات ايسوب ، التى يشير اليها هيجل هى قصة « رينكه » Raynard وترجع أهمية هذه القصة الرمزية الى أنها تجسد روح العصر التى كانت تسـود العصر الوسيط فى أوروبا ، حيث سادت الفوضى والانحلال والعنف ولذلك كان الحيوان هو أقرب وأحسن تعبير عن هذا الحال ، ولذلك فان المضمون الانسانى للعصر يعرض من خلال جملة من الأحوال والطبائع الحيوانية بدلا من تقديمه فى صورة مجردة ·

وفى هـذا العمل تختلط الكوميديا بالتهكم والسـخرية المريرة مما يجرى فى العالم ، ولهذا فهى تمثيل أمين وجيد لما يجرى فى المجتمع الانسانى بعد نقله الى العالم الحيوانى (٧٦) ·

(★) لا يترك هيجل اى قضية ترد من القضايا المتعلقة بالفن ، مهما صغر شانها ، فى حديثه ، الا ويتوقف عندها ويحللها ويظهر ابعادها ، وهذا ما يظهر لنـا الجـانب الموسوعى فى تفكيره ، ويتضح هذا فى مناقشته لقضية « استخدام الحيوانات فى الفن بشكل عام » ، فيرى أن الغرض الوحيد لاستخدام الحيوانات فى الفن هو استخدامها كوسيلة للتعلم ، واضفاء شكل ممتع ومفهوم من قبل الناس للتعاليم التى يقدمها الفن ، ولكن قد تكون هذه الوسيلة مستحيلة اذا نسبنا للحيوانات طبيعة غريبـة عنها ، وتكمن اهمية حكايات الحيوانات فى انها تعطى للوقائع المعروفة معنى اعم واعمق من المباشر والمفارقة بين الطبيعة الحيوانية ومظهرها الخارجى وبين الطبيعة الانسانية هى التى تجلب لنا الشعور بالاهتمام والاعجاب بها ·

ويرى ليستج Lessing (١٧٢٩ ـ ١٧٨١) أن استخدام الحيوانات فى الفن يجعل العمل الفنى مختصرا ومفهوما ، لأن استخدام الكاتب لصفات الحيوانات « كمكر الثعلب » يبعده عن استخدام التجريدات الذهنية ، ويلبس هذه الصفات شكلا عينيـا ، والوجه الحيوانى يبقى قناعا Mask يهدف الى أضفاء مدلول الحكاية أو الى جعله اكثر قابلية للادراك والفهم ؛

(انظر هيجل المحاضرات الترجمة الانجليزية ، ص ٣٨٩ ويمكن أن نضيف أن بريخت من ابرزه ممثلى الدراما الملحمية الذين استفادوا من هذه الفكرة عن طريق استخدام الاقنعة وتوظيفها فى العمل الفنى ·

(٧٥) Ibid : p 388.

(٧٦) Ibid : p. 390.

ويرى هيجل أن هناك قاسما مشتركا بين المثل الرمزى Parable (*) و « الحكاية الرمزية » Fable ، فكل منها يقتبس أحداث من الحياة العادية ويعطيها مدلولا أسمى Highed ، وأعم بهدف جعل هذا المدلول واضحا ، وقابلا للادراك من خلال هذه الأحداث الفردية واليومية • ولكن يختلف المثل الرمزى عن الحكاية الرمزية فى كونه لا يبحث عن الوقائع فى عالم الطبيعة والحيوان لكى يستخدمها ، وانما يختار من الأعمال والأحداث الانسانية حادثا ما ويضفى عليه مدلولا أرفع وأسمى ، وهذا ما نجده فى الأمثال الرمزية التى تضمنتها الأناجيل (**) •

ومثل هذا المضمون نجده أيضـــا فى قصة « بركاشيو » المشهورة Boccaccio التى استخدمها ليسنج فى مسرحية Decameron (***) « ناثان الحكيم » ، لكى يدلل على انعـدام الفروق بين الديانات الثلاث (اليهودية والمسيحية والاسلام) •

أما القول المأثور أو الشائع Proverb (****) فهو يحتل مكانة وسطى بين الحكاية الرمزية Fable والحكاية الأخلاقية (Moral Fable Apologue) لأنه يمكن أن يتحول الى حكاية رمزية أو حكاية أخلاقية ، وهو يفصح عن واقعة فردية مقتبسة غالبا من الحياة الانسانية اليومية ، لكن بعد أن

(*) المثل الرمزى : هو قصة رمزية بسيطة ، غالبا ما تدل على مغزى أخلاقى ، ومن اشهر امثلتها امثال : السيد المسيح الواردة فى الاناجيل الاربعـة ، والمقصود بهذه الكلمة فى اللغة الانجليزية والفرنسية امثال السيد المسيح ، وهو نفس المعنى الذى استخدمه هيجل • انظر مجدى وهبة معجم مصطلحات الاد ب، ص ٣٨٠ •

(**) يشير هيجل الى مثل الزارع الذى ورد فى الاصحاح الثالث عشر من انجيل متى •ونلاحظ ان الامثال التى استخدمها السيد المسيح لتوصيل تعاليمـه الى النـاس مستمدة من العـالم الانسانى وافعـاله •

(***) بوكاشيو (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) كاتب ايطالى ، مؤلف كتاب الديكاميرن Decameron وهى مجموعة من القصص التى يصف فيها حياة الناس المترفين الذين يتكالبون على الملذات وصفا ساخرا
See : Hegel : Aesthetics, p. 392.

(****) يقصـد بهـذا المصـطلح القـول المـأثور أو المثـل الشـائع الذى نصادفه فى حياتنا اليومية ، وهو عبارة موجزة يتداولها الناس ، وتتضمن فكرة حكيمة ، وتصاغ عادة باسلوب مجازى يستميل الخيال ويسـهل حفظه مثل « القرش الأبيض ينفع فى اليوم الاسود » انظر مجدى وهبة : معجم مصطلحات الادب ، ص ٤٤٨ •
and see : Hegel : op. cit., p. 392.

يعطيهـا الحيـاة ومثـال ذلك من حفر حفـرة لأخيـه وقـع فيهـا
Who digs a grave for enother falls in to it himself (٧٧) .

اطعمنى فأسقيك وغيرها من هذه الأمثال ، وقد ألف جوته عددا كبيرا من هذه الأمثال (٧٨) .

أما الحكاية الأخلاقية Apologue فهى عبارة عن مثل رمزى يستخدم واقعة خاصة لكى يعبر عن المغزى العام المتضمن فى هذه الواقعة الفردية ، ومثال ذلك نجده فى رواية جوته « الله والراقصة » ، فهى حكاية أخلاقية تتحدث عن مريم المجدلية التائبة ، ولكن بعد تحويرها وفق نمط التمثيل الهندوسى ، وفى الحكاية الأخلاقية يتوالى سرد القصة الى أن ينبثق المغزى من تلقاء نفسه فى النهاية بعيدا عن كل تشبيه (٧٩) .

أما مسخ الكائنات Metamorphases فهو عبارة عن تأليف رمزى أسطورى ، يتم تأويل الشىء الموجود فى الطبيعة على أنه يمثل وجودا روحيا ساقطا ، أو معاقبا ومثال فيلوميليا Philomala (وهى من الميثولوجيا الاغريقية التى تحولت الى سنونو) ونرجس وغيرها من المخلوقات التى مسخت الى أشياء أخرى لارتكابها خطأ أو جريمة ما ، وهكذا فان الأشياء الطبيعية مثل الجبل أو النهر لا ينظر اليها من الناحية الخارجية وانما نضفى عليها مضمونا محددا ، فالصخر الذى مسخت اليه نيوبيا (*) ليس مجرد حجر وانما أم تبكى أولادها ، ويميز هيجل بين مسخ الكائنات فى الرمزية اللاواعية وبين مسخ الكائنـات فى الرمزية الواعية ، فالمسخ للكائنات فى الرمزية اللاواعية لا يقدم مضمونا روحيا للشكل ، وانما يتخذها طورا انتقاليا ، بين الأساطير الرمزية وبين الأساطير بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، بينما مسخ الكائنـات فى الرمزية الواعية كما نجده فى « مسخ الكائنات » لاوفيديوس (٤٣ ق.م ــ ١٨ بعد الميلاد) يعطينا بعدا روحيا وأخلاقيا (*) ، وهكذا ينهى هيجل جولته فى صور الفن الرمزى

---

(٧٧) Ibis : p. 392.

(٧٨) Ibis : p. 392.

(٧٩) Ibid : p. 393.

(*) نيوبيا فى الميثولوجيا الاغريقية ، ملكة فريجيا الاسطورية ، سخرت من ليتور التى لم يكن لها سوى ولدين : ابولون وارتميس ، وقد انتقم هذان الولدان لامهما فقتلا أبناء نيوبيا السبعة وبناتها السبع ، وحول الاله نيوبيا الى تمثال باك .

(*) قام د. ثروت عكاشة بترجمة عملى أوفيد « مسخ الكائنات » و « فن الهوى » من اللاتينية الى اللغة العربية .
and see : Hegel : op. cit., p. 393-395.

التي يقدمها الفنان الذي يتخذ من الواقع الخارجي والظواهر العينية نقطة إنطلاق له ٠

ويعرض هيجل بعد ذلك لصور الفن التي يقدمها الفن الرمزي حين يتخذ الفنان من المدلول نقطة انطلاق له ، بمعنى أنه يبدأ من العنصر الداخلي ، أي التمثلات والأحاسيس والتأملات ، وهذا العنصر الداخلي هو شيء موجود في الوعي وبحكم استقلاله عن الخارجي ، فانه تكمن نقطة انطلاقه في ذاته ، وحين نبدأ من المدلول ، يبدو التعبير - أي الواقع الخارجي - ، وكأنه وسيلة مستعارة من العالم العيني لكي يتم تحويل المضمون المجرد الى موضوع للتمثيل الفني ، ويلاحظ هيجل أن العلاقة بين المدلول والشكل - هنا - هي علاقة ذاتية ، لأن الفنان يحرص على ابراز المدلول بواسطة شكل معين ، وهذا لا يتفق مع العمل الفني الحقيقي الذي يرتكز الى انصهار المضمون والشكل ، النفس والجسم ، الداخل والخارج واتحادهما ، أما - هنا - فعلى العكس من ذلك ، فكل شيء يرتكز على انفصال الشكل عن المضمون ، ولهذا يتجلى الفن في هذه المرحلة بوصفه تعبيرا ذاتيا عن الشاعر ، أي بالمعنى الحر في كلمة الصانع Poet (**) ٠

ولهذا يمكن أن نميز - في هذا الأعمال التي يختار الفنان فيها شكلا معينا لكي يقدم مضمونه - بين الأجزاء الضرورية في العمل الفني ، وبين الأجزاء الثانوية التي أضافها الشاعر الى هذا العمل الفني على سبيل زخرفة المضمون الذي يقدمه ، مثل استخدامه للمحسنات البديعية ، لهذه المحسنات تضعف العمل الفني - من وجهة نظر هيجل - على الرغم من أنها تعتبر عند القدماء من مقومات الشعر التقليدية ، لأن المدلول لابد أن يهيمن على الصورة التي ليست في النهاية سوى وسيلة لاظهاره (٨٠) ، ولذلك يناقش هيجل هنا الأساليب المختلفة التي يستخدمها الشاعر لابراز المدلول مثل اللغز Riddle ، والتمثيل الحكائي Allegory (*) ، وفيها يتغلب المدلول المجرد على الشكل الخارجي ،

(**) يستخدم ارسطو هذه الكلمة بمعنى الصانع والشاعر ، انظر : « فن الشعر » لأرسطو الترجمة العربية ، ص ٥٧ ، لابراهيم حمادة ٠

(٨٠) Hegel : op. cit., p. 396.

(*) مصطلح Allegory من المصطلحات صعبة الترجمة ، فهي تعني القصص الرمزية ، ولكن ترجمتها بهذا قد يخلط بينها وبين الحكاية الرمزية Fable وبعض المترجمين ينطقونها كما هي مثل د٠ محمد عصفور في « مفاهيم نقدية »٠٠ ويترجمها مجدي وهبة في معجمه بالمجاز او القصة الرمزية ، او القصص الرمزية ، انظر مجدي وهبة ، ص ١٠ ٠

وأنواع التشبيه مثل : التشبيه Comparison ، والاستعارة Metaphor والصورة الذهنية Image ، والصور المجازية Imagery وسوف نعرض لكل أسلوب منها على حدة ٠

ان اللغز Riddle عند هيجل يدخل فى عداد الرمزية الواعية ويختلف عن الرمز ، من حيث ان من يطرح اللغز يعرف المدلول أتم المعرفة ، ويختار عن قصد الشكل الذى يخمن على أساسه ، بينما الرموز تبقى على الدوام بلا حل ، فالفن المصرى القديم يبدو رمزا يستعص عن ايجاد حل له ، بينما اللغز يحمل فى داخل ذاته حله ، واللغز (**) عادة يحمل تركيبة ذاتية ، يتعمد فيها صانع اللغز أن تكون مشتتة ومتنافرة ، ويمكن استخلاص الحل ، اذا تم فهم الوحدة على أنها حامل لهذه المحمولات المشتتة (٨١) ٠

ـ أما التمثيل الحكائى (القصص المجازى) Allegory ، فهو يسعى الى تمثيل الأفكار العامة تمثيلا حسيا ، يكون فى متناول الادراك ، وهى تفصح عن المدلول بكل الوضوح الممكن ، بأن توفر له غلافا شفافا خارجيا ، وتبقى مدلولات التمثيل المجازى رغم طابعها المجرد مدلولات واضحة ودقيقة (٨٢) ٠

واذا كان ف ٠ شليجل يرى أن كل عمل فنى هو عبارة عن تمثيل مجازى ، فان هذا ليس صحيحا الا اذا كان المقصود به : ان كل عمل فنى ينبغى أن يمثل فكرة عامة وأن يتضمن مدلولا حقيقيا ، لأن التمثيل المجازى Allegry وحده لا يكفى لتقديم الفن ، لأنه اذا كان كل قيمة الـ Allegor هو اضفاء الطابع العمومى على الأحداث الفردية ، فان كل حدث فى العالم الانسانى يتضمن قدرا من العمومية ،

(★★) يرجع اللغز Riddle أو (الفزورة) الى عهد بعيد فى صوره الادبية ، فنجده مستعملا مثلا فى الأساطير الاشورية واليونانية القديمة ، حيث تصور السنة على سبيل المثال ـ شجرة لها اثنا عشر غصنا ، ويذبل الواحد تلو الاخر ، ثم ينمو من جديد ، والالغاز القديمة كانت ذات صلة بالرمزية والمجاز ، ويرى هيجل أن اللغز يدخل فى فن الكلام ، ويمكن أن يجد له مكانا فى الفنون التشكيلية وفى هندسة الحدائق ، حيث يرسم اللغز الذى يتطلب حلا ، وينتمى اللغز ـ فى اصوله التاريخية ـ الى الشرق بوجه خاص ، والى الحقبة الانتقالية من الرمزية الملهمة والغامضة الى الحكمة والشمولية الاقرب الى الفن ، واستطاعت شعوب باكملها ممارسة هذا النوع والتفنن فيه مثل العرب والاسكندنافيين ٠

(٨١) Ibid : p. 398.

(٨٢) Ibid : p. 4/1.

وهذه التجريدات موجودة سلفا فى الوعى ، دونما حاجة الى تجشم عناء فعل التجريد ؛ وهى تجريدات نثرية عادية لأفضل للفن فيها . وانتقد هيجل ما كتبه « فنكلمان » (١٧١٧ - ١٧٦٨) عن التمثيل الحكائى ، وبين ان « فنكلمان » يخلط بين التمثيل الحكائى والرمز . ويرى « هيجل » أن النحت لا يستطيع أن يستغنى عن التمثيل الحكائى ، لا سيما من النحت الحديث الذى يستخدمه لابراز العلاقات المميزة للفرد الذى يراد تمثيله (٨٣) . وينتمى التمثيل المجازى - بشكل عام - الى الفن الرومانسى فى العصر الوسيط ، لأن العصر الوسيط كان يحفل بالموضوعات التى لها أبعاد كلية ، ويريد الفنان أن يضفى عليها شكلا يقربها من التمثيل الحسى . فمثلا العذراء والمسيح وأعمال الرسل ومصائرهم هى موضوعات أقرب للتصورات المجردة والعامة ، والتمثيل العينى لن يكون له فى هذه الحالة سوى أهمية ثانوية ، ولذلك فالتمثيل المجازى هو الشكل الأمثل لتصوير مثل هذه الموضوعات . ولذلك نجد دانتى فى الكوميديا الالهية يلجأ لاستخدام التمثيل المجازى .

- أما الاستعارة Metaphore فهى تشتمل على جميع خصائص التمثيل المجازى ، بمعنى أنها تعبر عن مدلول واضح - فى ذاته - بواسطة ظاهرة مقتبسة من الواقع العينى تشبه له وهناك صلة ما بينهما ، واذا كان التشبيه يقوم على الانفصال بين المدلول أو المعنى وبين الصورة فان هذا الانفصال غير الموجود فى الاستعارة ، ولهذا يرى أرسطو أن التشبيه ينطوى على كيف لا وجود له فى الاستعارة (٨٤) ، فالتعبير الذى يعتمد على الاستعارة ليس له سوى وجه واحد هو الصورة ، أما المدلول بالمعنى المحدد له فانه ينبثق من المجموع مباشرة الذى تؤلف الصورة جزءا من أجزائه ، ومن أمثلة الاستعارة عبارات ، « بحر من الدموع » أو « نضارة الوجنات الربيعية » . ولذلك لا يمكن فهم هذه التعبيرات الا بمعناها المجازى وليس بمعناها الحقيقى ، والسياق الكلى للنص أو الجملة التى توجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازى . وهناك أنواع وأشكال مختلفة من الاستعارة (*) ، ويرى هيجل أن كل لغة بما هى لغة تنطوى على عدد

---

(٨٣) المرجع السابق : Ibid : p. 491.

(٨٤) Ibid : p. 403.

(★) عرف الناقد الانجليزى ا. ا. ريتشاردز I. A. Richards عناصر الاستعارة وأنواعها فى كتابه فلسفة البلاغة The Philosophy of Rheloric (١٩٦٣) ، فالاستعارة عنده عملية تماثل بين الفحوى Tenor والمركبة Vehicle تحت تأثير عنصر ثالث هو الاساس Ground ، وهو العنصر التجريدى الذهنى البحت ،

كبير من الاستعارات والدليل على ذلك ان اللفظة التي لا يكون لها — في بادىء الأمر — سوى مدلول حسي ، تكتسب على المدى الطويل مدلولا روحيا (٨٥) (مثال ذلك في اللغة العربية أن كلمة عطف التي كانت تعني الميل أو الانحراف في السير ، أصبحت تعني معاني روحية)
وفائدة الاستعارة هي تطهير لحاجة الروح والنفس الى عدم الاكتفاء بالبسيط أو العادى ، والى الارتفاع والتسامي ، طلبا لمزيد من العمق ، ويستشهد هيجل بمثال على ذلك ما تقوله جوليا Julie في مسرحية « عبادة الصليب » لكالدرون Calderon (١٦٠٠ — ١٦٨١) (وهو شاعر مسرحي أسباني ، له مسرحيات كوميدية وتاريخية منها « الحياة حلم » ، « وعبادة الصليب » ، « والساحر العجيب ») ، حين يقع بصرها على جثة أخيها : « كم أتمنى أن أغمض عيني عن رؤية الدم البرىء الذى يصرخ مطالبا بالانتقام » (٨٦) فهذه الاستعارة وغيرهـــا تعبر عن العاطفة العميقة داخـل النفس التى تستبدل بالموضوع المدرك مباشرة بموضوع آخر ، بحثا عن أنماط تعبير جديدة تظهر ما يختلج في أعماق النفس من عنف وقوة • ولذلك قد تكون الاستعارة نتاج خيال مبدع جامح لا يستطيع أن يتمثل موضوعا ما في شكله العادى ، ولكن اذا غالى الفنان وأسرف في استخدام الاستعارات ، فان هذا يرغم على وقف تمثلاته ، وتلهيه عن عمله وتبعده عن الهـدف الرئيسى للعمل الفني ، لأنها تصرفه الى ابتكار الصور التى قد لا يكون لها ارتباط مباشر بالموضوع ومدلوله ، وقد اشتهر الشرق — بشكل خاص — في استخدام الاستعارة والتعبير المجازى ، وخاصـة الشعر في الحقبة الاسلامية (٨٧) •

— أما الصورة Image فهى تقع في مكانة وسـطى بين الاستعارة والتشبيه ، فهى تتشابه مع الاستعارة ، حتى يمكن أن نعدها استعارة متطورة ، وهى تختلف مع التشبيه في أن المدلول Meaning في الصورة لا يمكن ادراكه في ذاته وبالتعارض مع الواقع الخارجى العينى التى تقام

وقد قسم علماء اللغة المحدثون الاستعـارة أربعـة أقسـام ، الاستعـارة المجسمـة Anthropomorphi وهى تلك التى تنسب صفات بشرى الى ما ليس هو ببشرى والاستعارة المادية Concretive وهي تلك التي تضفى مادة على ما مجرد والاستعارة الباعثة للحياة Animistic وهى تلك التى تعطى صفات حيوية لما ليس بحى ، والاستعـارة النقلية الحسية Synaesthetic وهى تلك التى تنقل المعنى من مجال حسى معين الى مجال حسى آخر •

(٨٥) Hegel : Aesthetics, p. 404.

(٨٦) Ibid : p. 406.

(٨٧) انظر : Ibir : p. 408.

علاقات تشابه صريحة بينه وبينها • والصـــورة هى عبارة عن اقتران ظاهرتين أو حالتين مستقلتين تقوم احداهما بدور المدلول ، وتتولى الأخرى وضع هذا المدلول فى متناول الادراك ، وأفضل مثال لذلك قصيدة « جوته » المعروفة باسم « نشيد محمد » (٨٨) ومضمون هذه القصيدة هو تصوير جوته لسيدنا « محمد » ورسالته على أنها مثل صورة النبع الذى ينبثق من الصخر ، وتتدفق عيونه ، ثم يسقط ويعاود انبثاقه من جديد فى الهول فى شكل ينابيع ، وجداول فواره • وعنوان القصيدة هو وحده الذى يشير الى هذه الصـــورة الباهرة التى تمثل الظهور المفاجىء لمحمد ﷺ وسرعة انتشار دينه واجتماع الشعوب بطوع ارادتها تحت لواء عقيدة واحدة (٨٩) •

ـ اذا كانت الاستعارة والصـــورة تشخصان المدلول ، دون أن تفصحا عنه ، بحيث نجد أن كيفية اقتران الصور والاستعارات هى وحدها التى تدل مباشرة على ما يعنيه هذه الصور والاستعارات فان فى التشبيه Simile ، نجد أن الصورة والمدلول كل منهما منفصل عن الآخر ، تمام الانفصال ، وكل منهما له وجوده المستقل ، وان تفاوت أحدهما عن الآخر فى وضوحه ، ولكن بعد انفصالهما يعقدان صلات وأواصر وذلك لما بينهما من تشابه • وقد يبدو التشبيه وكأنه تكرار محض ، بينما الفنان يستخدمه ـ فى الحقيقة ـ لكى يبث الحياة فى وصف ما ، أو لرفع درجة وضوحه ، وكثرة التشبيهات فى الشعر ، تثقله ، وقد تجعله منفرا ، على عكس الاستعارة والصور اللتين يحتاجهما الشعر • ويدلل التشبيه على قدر من الجرأة فى التخيل بمعنى أن ينشط ازاء موضوع ما ، أو مدلول ما ، لكى يجذب الى هذا الموضوع أشياء بعيدة عنه كل البعد خارجيا ، لكى يجذبها الى دائرة مضمون واحد ، ولكى يثرى المضمون بعالم غنى من الظواهر المتنوعة (٩٠) ، وتعتمد قدرة الخيال على ابتكار الأشكال وجمع الأشياء المتنافرة فى حزمة واحدة من خلال التشبيه (*) ويميز هيجل بين « التشبيه الغنائى » ، و « التشبيه الملحمى » ، فالتشبيه الغنائى ينجم

---

(٨٨) Ibid : p. 409.

(٨٩) Ibid : p. 409.

(٩٠) Ibid : pp. 410-411.

(*) فى معرض مناقشة هيجل لقضية استخدام التشبيه على لسان الاشخاص فى المسرحيات يرد هيجل ، على الرأى الذى ينتقد « شكسبير » لانه يكثر من استخدام التشبيه على لسان ابطاله ، بينما هم فى ذروة الألم ، بأن التشبيه عند « شكسبير » يمثل درجة من درجات التحرر ، والتشبيه هو ضرورة على المستوى الداخلى للشخصية لتتجاوز ما يعتمل فى داخلها ، وله ضرورة فنية فى أنه يعمق لدى المتلقى الاحساس بالألم •
See : Hegel : op. cit., p. 410.

عن عاطفة مستغرقة في محتواها ، ولذلك تحاول أن تعبر بمعان جديدة عما يختلج فى داخل النفس ، بينما التشـــبيه الملحمى الذى يكثر لدى هوميروس ــ بوجه خاص ــ يهدف الى صرف الانتباه عما يختلج فى النفس من فضول وتوقع ليجعلنا نركز على الابتكارات الهادئة والجميلة ٠

ويمكن أن نوجه النقد الى هيجل فى عرضه لهذه الصور والأساليب الفنية ، فرغم أنه ادخلها فى مذهبه العام لتطور الفن ، الا أنه لم يضف جديدا اليها ، ويبدو حديثه فى هذا الجزء ، وكأنه يكرر ما سبق أن ردده النقاد وعلماء البلاغة من قبل ، دون أن يضيف تحليلا جديدا ، وقد يرجع هذا الى أن هذا الكتاب ــ « الاستطيقا » ــ كان فى الأصل مجموعة من المحاضرات ، وبالتالى فهو يحتمل التفصيل لكل جزئية من الجزئيات ٠

ويختم هيجل حديثه عن الفن الرمزى بالحديث من أشكال الفن التى تتميز بالانفصال التام بين المضمون والشكل ، مما أفضى الى انحلال الفن الرمزى ، ففى هذه المرحلة ، نجد مدلولا ، أو مضمونا مكتملا ، ولكن بدون شكل ، وهذا ما نجده فى « الشعر التعليمى » و « الشعر الوصفى » ، حيث نجد فيهما الشكل متعارضا تماما مع المدلول أو المضمون ، والقصيدة التعليمية Didactic Poem هى عبارة عن مدلول مكتمل ، وشكل فنى ملتصق به من الخارج ، والجانب الخارجى ليس له أى دور فى تشكيل المدلول ، فالشاعر حين يكتب « قصيدة تعليمية » ، لا يأخذ من الشعر سوى هـذا الوزن أو ذاك ، ويعتمد على لغة متكلفـة ، ويكثر من الصـــور والتشبيهات ، ولكنه لا ينفذ الى المضمون ويشكل معه وحدة واحدة ، وهذا ما نجده فى قصيدة لوقراسيوس Lucretius « فى الطبيعة » ، حيث يعرض فيهـا فلسفة الطبيعة الابيقورية (٩١) ٠ أما الشـــعر الوصفى Descriptive Poetry فهو يختلف عن الشعر التعليمى ، لأنه لا يبدأ من مدلولات مكتملة فى الوعى ، وانما يبـدأ من أشـياء خارجية كالمناظر الطبيعية أو فصول السنة ، يتخذها موضوعات مأخوذة فى ذاتها ، ويصف ظاهرها الخارجى دون أن يضيف أى عنصر روحى ، ولهذا فالشعر الوصفى لا يقدم سوى مظهر واحد من مظاهر الفن الحقيقى ، أى مظهره الخارجى ، الذى يعبر عن واقع الروح (٩٢) ٠

ولهذا يرى هيجل أن الفن يتنافى مع التمســـك بهذين النوعين التعليمى والوصفى ، لأن الفنان يحاول ايجاد الصلة بين الواقع الخارجى

---

(٩١) Ibid : p. 423.

(٩٢) Ibid : p. 424.

وبين ما هو متصور داخليا ، كمدلول بين الكلى المجرد وظاهره العينى الواقعى ، لأن العمل الفنى الذى يعجز عن اعطاء تمثيل مطابق لموضوعه الأساسي ، لابد أن يتخذ شكلا غير مناسب . واذا أردنا أن نحقق هذا فعلينا أن نودع الرمزية لأنها تعنى الاتحاد غير الكامل بين روح المدلول وشكله الجسمانى .

٢ ـ الصورة الكلاسيكية للفن : The Classical Form of Art

اذا كان هيجل قد بين فى « الصورة الرمزية للفن » الانفصال بين الشكل والمضمون فان التقدم الذى حققه الفن فى الصورة الكلاسيكية يتمثل فى تحقيق الاتحاد بين المضمون وبين الشكل المطابق له . واذا كنا نلتقى فى الفن الرمزى ببدايات الفن ، فان الفن الكلاسيكى ـ على النحو الذى ظهر عند اليونان ـ يمثل تحقيقا لماهية الفن . ومضمون « صورة الفن الكلاسيكى » ليس مضمونا مفارقا ، كما هو الحال فى « الفن الرمزى » ، لأن المضمون كان ممثلا من خلال الطبيعى ، الذى يؤخذ كجوهر كلى عام ، بحيث ينفى عنه فرديته ، لأن الفردية كانت عاجزة ـ بحكم طبيعتها ـ عن تمثيل الكلى ، ولذلك نجد فى « الرؤية الهندوسية للعالم » المضمون الداخلى المجرد ـ فى جانب ـ والواقع المتعدد الأشكال للوجود الانسانى والطبيعى ـ فى جانب آخر ـ وكان الفنان ينتقل باستمرار من جانب لآخر ، وهو يشتد به القلق ، لكى يحقق الاتحاد بينهما ، ولذلك انتهى به الأمر ـ فى النهاية ـ الى ابداع الغاز Riddles . ويرجع السبب فى ذلك الى أن الكلى أو الواحد ، الذى يشكل المدلول الأساسى للفن ، فى تلك الفترة ، لم يبلغ بعد درجة معينة من الدقة والتمايز بحيث يمكن أن يتجسد فى شكل شخصى فردى ، وبحيث يمكن تصوره كروح ويمكن تمثيله فى شكل حسى مطابق لمضمونه الروحى ، ولأن التجريد الذى يصادر على المبدأ المطلق ، ويجعل الواقع الظاهرى ، غير الجوهرى ، عاجزا عن

(★) بالنسبة لتحديد معنى مصطلح الكلاسيكية عند هيجل ، فان هيجل يرى انه يمكن اعتبار كل عمل فنى كامل كلاسيكيا ، مهما كان طابعه رمزيا أو رومانتيكيا ، لكن ما يميز صورة الفن الكلاسيكى فى تاريخ الفن عند هيجل هو التفاعل الكامل بين الفردية الحرة داخليا ، وبين الواقع الخارجى ، هذا الواقع الذى من خلاله تتظاهر تلك الفردية ، وينطبق المفهود السابق للكلاسيكية على اشكال الفن الخاصة التى تتولى مهمة تمثيل المثال الكلاسيكى ، مثل النحت والشعر الملحمى ، وبعض انواع الشعر الغنائى والاشكال النوعية للمأساة (التراجيديا) ، والملهاة (الكوميديا) وهذه الفنون تقدم لنا درجات التطور لصورة الفن الكلاسيكى ، فاذا كان النحت يعبر عن قمة الفن الكلاسيكى ، فان بعض اشكال المأساة والملهاة تعبر عن انحلال الفن الكلاسيكى لتدخل فى مرحلة أخرى هى الفن الرومانتيكى .

ابراز المطلق في شكل عيني محدد • ولهذا فان بداية الفن الكلاسيكي ترتبط عند هيجل بنمو واستقلال الحرية الفردية للشخص ، لان الاستقلال الفردي يقر بوأقعية الموضـــوعات والأشياء • ولذلك فان مضمون الفن الكلاسيكي حر ومستقل ، بمعنى أنه ليس مدلولا لشيء ما ، بل هو مدلول في ذاته ، ويحمل في نفسه تأويله أيضا • واذا أراد الفن أن يبلغ مثله الأعلى ، أي يصل الى التوازن والانسجام بين الصورة والمضمون ، فان هذا لا يحدث الا اذا كان المضـــمون عينيا ، حيث يجد المضمون شكله ـ وهو المبدأ الذي يظهره ـ في داخل ذاته • صحيح أن المدلول ملزم بالرجوع الى الطبيعة ، وذلك لكي يتمكن من السيطرة على الخارج ، الذي لن يكون له وجود موضوعي ، الا من أجل التعبير عن الروح • وبفضل هذا التداخل بين الروحي والطبيعي ، فان الروح الحر الذي يسعى الفن لاعطائه واقعا مطابقا له بحيث يكون فردية روحية متعينة ومستقلة في ذاتها وتكون ممثلة في شكل طبيعي ، ولهذا يشكل ما هو انساني مركز الجمال والفن الحقيقي ومضمونه (٩٣) ، ولذلك لابد أن يكون الانساني ـ المراد تمثيله في العمل الفني ـ فرديا متعينا ، وتعبيرا خارجيا • ويمكن أن نتساءل : ما هو طبيعة هذا الشكل المتعين الذي يمكن أن يحقق هذه الوحدة مع الروح دون أن يكون اشـــارة الى المضمون المتجسد في هذا الشكل ؟ •

ان العلاقة التي كانت ســائدة في نمط الفن الرمزي بين المدلول والشكل لا تتغير ، الا اذا أصبح للشكل ـ في ذاته ـ مدلول خاصا به ، وهذا ما يتحقق في الشكل الانساني ، لأنه وحده القادر على الكشف عن الروحي بصورة حسية ، لأن المادية الخارجية للانسان تشكل انعكاس الروح ، فكل تكوين الانسان ينم ـ بشكل عام ـ عن طابعه الروحي ، لأن الروح هو الداخلية Inner التي تنتمي الى الجسم ، بحيث لا يكون للجسم أي مدلول ســوى ما تقدمه الروح • ووظيفة الفن هي أن يمحو الفـــارق بين الروحي والطبيعي ، وأن يحمل الجسم الخارجي باعطائه شكلا حيا ، ممتلئا بالروح ، وبفضـــل هذا النمط من التمثيل الفني ، فان الفنان يبتعد عن كل عنصر رمزي في الشكل الخارجي ، لأن صورة الفن الكلاسيكي تضع حدا للتكلف والتشويه والتعقيد الذي تفرضه صورة الفن الرمزي ، لأن الروح حين يدرك ذاته كروح فان علاقته بشكله المتطابق معه تنطوي على هذا الادراك ، وبالتالي لا يحتاج الفن الكلاسيكي الى محاولة التقريب التي يقوم بها الخيال بين الروح (المضمون) والشكل الخارجي • وهذا يعني أن النمط الكلاسيكي للفن يظهر حين تصل الروح في تطورها

(٩٣) B. Bosanquet : A History of Aesthetic, p. 347.

الى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الانساني مظهرا لها ، وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية » (٩٤) ولذلك فان الفن الكلاسيكي يسعى الى التشبيهية فتصور المطلق فى ثوب الفردية البشرية ، والنزعة التشبيهية (*) ـ وهى نزعة تصور الله فى صورة بشرية ، وتضفى على الآلهة صفات الانسان ـ وهى السمة الرئيسية البارزة فى الفن الكلاسيكى عند الاغريق ، ولقد سبق لكسينوفان أن أحتج على هذه الطريقة فى تمثيل الآلهة بصورة بشرية ، وقال : ان هذا معناه ، أنه لو وجد بين الأسود نحاتون ، لكانوا أعطوا آلهتهم الشكل الأسدى ، ولكن هيجل يرد على هذا الرأى بمثل فرنسى ، وهو اذا كان الله قد خلق الانسان على صورته ، فقد رد الانسان التحية بمثلها وخلق الله على صورة الإنسان (٩٥) ٠

وقد تحققت ـ تاريخيا ـ الصورة الكلاسيكية للفن فى الحضارة الاغريقية القديمة ، فالجمال الكلاسيكي بتشكيلاته اللامتناهية من المضامين والموضوعات والأشكال ، كان من ابداع الشعب اليونانى الذى كان يحتل الوسط المتناسب بين الحرية الواعية الذاتية وبين الجوهر الأخلاقى بمعنى أن الفرد كان حرا ومستقرا فى ذاته ، وفى نفس الوقت لم يكن منفصلا عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن الحرية الباطنية ، وكانت الحياة الاغريقية تقوم على المبدأ الذى يؤكد أن جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءا حميما من الحياة الفردية ، الى حد أن الأفراد كانوا يبحثون عن الغايات العامة للمجموع لكى تتأكد حريتهم الذاتية ٠ وأدى هذا الى وجود انسجام وتوافق بين الأخلاق بما تنطوى عليه من كلية وشمول وبين حرية الشخص المجردة الخارجية والباطنية ، وقد تجلى هذا التوافق والانسجام بين الكلى والخاص فى جميع الإبداعات التى وعت فيها الحرية الاغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها ، وتحت تأثير هذا التوافق ، أصبح الشعب الاغريقى يعى روحانيته الفردية ، فأضفى على الآلهة أشكالا عينية ، وحسية ، واتخذ منها موضوعات للحدس والادراك ٠ وبفضل هذا التطابق بين الشكل والمضمون ، الكلى والفردى ، المتضمن فى مفهوم الفن الاغريقى الذى نجده فى النحت وفى الميثولوجيا الاغريقية ، أمكن للفن أن يصبح فى اليونان أسمى تعبيرا عن المطلق ، وأصبحت الديانة الاغريقية هى ديانة الفن أو الديانة الجمالية (٩٦) ٠

---

(٩٤) د٠ أميره حلمى مطر : فلسفة الجمال « مرجع سبق الاشارة اليه » ، ص ١٢٠ ٠

(*) (Anthropomorphism)

(٩٥) Hegel : op. cit., p. 435.

(٩٦) Ibid : p. 436.

يرى هيجل أن صـــورة الفن الكلاسيكى ، التى تعبر عن الاتحاد والاندماج بين الشكل والمضمون لم تتحقق من تلقاء نفسها ، وانما هى ابداع قد حققه الروح ، فما دام مضمون الفن وشكله كلاهما حر ، فان الدور الذى يلعبه الفنان فى صورة الفن الكلاسيكى يختلف عن الدور الذى لعبه فيما مضى ، لأن انتاجه ـ هنا ـ هو انتاج انسان يعرف ما يريده ، ويستطيع أن ينفذ ما يريده ، بمعنى أن الفنان الخالق فى الفن الكلاسيكى ، لديه فكرة واضحة عن المضمون الجوهرى الذى يريد التعبير عنه ، كما لديه الأسلوب والقدرة الفنية اللازمة لتحقيقه • ويشرح هيجل السمات التى تميز هذا الدور الذى يقوم به الفنان فى الفن الكلاسيكى ، وأول هذه السمات : أن الفنان الكلاسيكى حر ، لأنه من ناحية مضمون العمل الفنى ، لا يعيش القلق الذى يعانيه الفنان فى الفن الرمزى ، الذى يكون همه الأول هو العثور على مضمونه وتوضيحه ، بينما الفنان الكلاسيكى يجد مضمونه جاهزا ، وهو يعثر على مادته فى المعتقدات الشعبية ، وفى الأحداث التى يشهدها ، والتى تثبتها الخرافات وتتناقلها الأمثال ، ولذلك يشعر الفنان بحريته أمام هذه المادة الموضوعية ، فالمضمون الجاهز ـ هنا ـ يعنى أن الفنان لا يسعى الى خلق مضمون محدد يقوم بتمثيله الفنى ، بينما تجد الفنان الكلاسيكى يضع يده على أى موضوع ويعرضه بملء حريته • ولذلك فقد اقتبس الفنانون الاغريق موضـــوعاتهم من منهل « الديانة الشعبية » ، وكذلك شعراء التراجيديا لم يبتكروا المضـامين التى قدموها ولكن قد يقال أن الفنان فى فن الجليل Sublime Art

قد يجد المضمون جاهزا ، ولكن الفرق ـ هنا ـ هو أن موقف الفنان فى فن الجليل ـ يبدو مجردا من الذاتية والاستقلال الفردى ، بينما الفنان الكلاسيكى يمتلك تلك الفردية الجوهرية الحرة التى تؤلف مفهوم وماهية الفن الكلاسيكى (٩٧) •

والسمة الثانية التى تميز الدور الذى يقوم به الفنان فى الفن الكلاسيكى ، هى أن هذا الفنان حين يجد مضمونه جاهزا ، فانه لا يحتار بين الأشكال المختلفة التى يمكن أن يعين ـ من خلال المضمون ، وأيضا لا يترك لنفسه ولخياله العنان ـ كما هو حال الفنان فى فى الفن الرمزى ـ وانما يحدد نفسه بحيث أن المضمون ـ ذاته ـ هو الذى يعين ـ فى الفن الكلاسيكى ـ شكله بملء الحرية ، بحيث يبدو الفنان وكأنه ينفذ ما هو متضمن سلفا فى الفكرة ، ولذلك يحذف الفنان الكلاسيكى كل ما يبدو ثانويا فى الشكل ، ويطور المدلول ـ المضمون ـ الذى يتبناه اذا أراد

(٩٧) انظر : Ibid : p. 438.

تطوير الشكل ، ولهذا فهو لا يقيد نفسه بمضمون ثابت وساكن (٩٨) ٠ والسمة الثالثة أن الفنان الكلاسيكى يعمل لصالح ديانة شعبه وبلاده ، اذ يستخدم حرية الفن ، ليجعل المعتقدات الدينية والتمثلات الأسطورية أكثر وضـــوحا ودقة (*) (٩٩) والسمة الرابعة التي يتميز بها الفنان الكلاسيكى ، هى أنه يمتلك مهارة فنية عالية ، لأن الفن الكلاســيكى يفترض مستوى مرتفعا من الكمال الفنى لدى الفنان ، بحيث تجعل تبعية المادة الحسية لأوامر الفنان شيئا ممكنا ، لأن هذه المهارة العالية فى نحت الأحجار الصلدة مثلا ، تجعل الفنان قادرا على تنفيذ كل ما تقضيه الروح ، وكل ما يطابق تصوراته ٠ ولذلك لابد أن يكون أسلوبه اليدوى متقدما للغاية ٠ لهذا لا يمكن أن نتصور أن تماثيل النحت اليونانى يمكن تنفيذها بدون مهارة يدوية عالية ٠ ولهذا يمكن اعتبار كل تمرين وتدريب على تطويع المادة الوسيطة للفنان هو تقدم يرافق تقدم المضمون والشكل ٠

والحقيقة رغم تأكيد هيجل على أهمية الدور الذى يلعبه الفنان فى الفن الكلاسيكى الا أنه لا يرى أن الفن الكلاسيكى طفرة منعزلة من تطور الفن ، وانما هو يربط ما بين صورة الفن الرمزى وصورة الفن الكلاسيكى ، بحيث يمكن القول بأن الفن الكلاسيكى هو نتيجة للتطور والصيرورة التى مر بها الفن الرمزى ٠ ولهذا فهو يرى أنه لا يمكن أن نصل الى صورة الفن الكلاسيكى ، الا اذا تتبعنا تطور نمط التمثيل الرمزى ، الذى يفضى الى الكلاسيكية ، فهذا التقدم للفن الرمزى باتجاه الفن الكلاسيكى لم يكن ممكنا أن يتم ، الا بفضل تكثيف المضمون وتساميه الى الفردية الواعية التى تستخدم فى التعبير عن نفسها الجسم الانسانى التى تدب فيه الحياة والروحية ٠

ولهذا يعرض هيجل فى الجزء الأول من حديثه عن صــورة الفن الكلاسيكى ، الشروط التاريخية التى أدت الى ظهور الفن الكلاسيكى ، ويعنى بهذه الشروط المقدمات اللازمة والضرورية التى أدت الى ظهور الفن الكلاسيكى ، ـ وهذه الشروط ـ قد تحققت بعد أن تغلب الانسان على كل ما هو سالب وناف للمثال الكلاسيكى ، أى تجاوز كل ما يعارض

---

(٩٨) انظر : Ibid : p. 439.

(★) يرى هيجل ان التطور الذى احرزه الفن الكلاسيكى كان فى اطار ديانة ما ، بمعنى اننا لا نستطيع ان نفهم الفن المصرى القديم دون فهم عميق للديانة المصرية القديمة ، لأن الديانة المصرية القديمة تظهر فى رؤية الانسان المصرى للعـالم ، وبالتالى فهى مسئولة عن الأشكال الخارجية التى بدأ بها الفن المصرى لا سيما نماذج التماثيل الهائلة الحجم فى النحت المصرى ٠

(٩٩) Ibid : p. 446.

تحقيق وحدة الشكل والمضمون وتتبع ـ فى الجزء الثانى ـ صيرورة وتطور الفن الكلاسيكى ، منذ بداياته الأولى ، حتى يصل الى المثال الحقيقى للفن الكلاسيكى الذى يتمثل فى عالم الآلهة الاغريقية فيدرس تطوره ـ من زاوية ـ الفردية الروحية ، ومن زاوية الشكل الحسى الذى يرتبط بها مباشرة وفى الجزء الثالث يعرض لانحلال صـــورة الفن الكلاسيكى ، حيث نجد الذاتية لا تجد فى الأشكال المبدعة حتى ذلك الحين تعبيرا عن الواقع كما يتصوره ، ولهذا تستلهم مضمونا مستعارا من عالم روحى جـديد ، وهذا ما يفتح لنا أبـواب مضـــمار آخر هو مضـــمار الفن الرومانتيكى (١٠٠) ٠

عملية تشكيل النمط الكلاسيكى فى الفن :
(The Process of Shaping the Classical Art Form).

حين يحلل هيجل صيرورة أشكال صـــورة الفن الكلاسيكى ، فانه لا يقدم تاريخا للفن فحسب وانما تاريخا للدين والعرف والقـــانون والأوضاع الاجتماعية والسياسية ، أى تاريخا للحضارة ، ولهذا نكرر القول ، أن الفن عند هيجل هو الحضارة ذاتها ، وليس هناك انفصال بينهما ، وإذا كان هيجل يرى أن صورة الفن ـ أى فن ـ تتحدد برؤية الانسان للعالم ، التى اتخذت ـ فى البداية ـ صورة الدين ، فان الوصول الى الفن الكلاسيكى ، يقتضى تحليل الصورة التى آلت الى اليونان عن الدين (١٠١) ، بحيث صار الفن تعبيرا عن الدين ، وأصبح الجمال هو الديانة التى تدين بها اليونان ، فى ظل الفردية الروحية ، ولهذا فان السؤال الأول الذى يطرحه هيجل فى بداية حديثه عن صيرورة أشكال الفن الكلاسيكى هو : هل اقتبس الاغريق ديانتهم من شعوب أخرى ؟ ، أم كانت من انتاج بيئتهم الخاصة ، وتكمن أهمية هذا السؤال فى تحديد مضمون الديانة اليونانية ، ولأن الله كان ـ فى هذه المرحلة التاريخية ـ من تاريخ الانسانية ، هو الذى يطرح لنا رؤية الانسان للعالم وللمطلق وبالتالى يتحدد الشكل الفنى والمضمون الروحى بناء على هذا الدين (١٠٢)٠

ولا ينفى هيجل وجود صلات أو تأثير لشعوب الشرق ودياناتها على الاغريق ، ولكنه يرى أنه لا يمكن أن نرد الميثولوجيا اليونانية بكاملها الى شعوب آخر ، لأن العلاقة بين الاغريق وغيرهم من ديانات الشعوب الآخر

---

(١٠٠) Ibid : p. 442.

(١٠١) Ibid : p. 443.

(١٠٢) Ibid : p. 443.

كانت متعارضـــــة ، أو على حـــد تعبيره عـــلاقات تحويل ســـلبى Negative Transformation ويقصد بهذا ، أن اليونان حين إقتبسوا بعض الأفكار والعناصر من الشرق ومصر بشكل خاص (*) ، فانهم كانوا يقومون بتحويل فى العناصر الجوهرية للعنـاصر المقتبسة ، أى إعادة صياغة وتمثل لهذه العناصر بحيث تكون متفقة مع الروح اليونانيـة ، وتكون مطابقة للمثال ، ولهذا فان تاريخ الدين من الشرق الى اليونان ، هو الذى يحدد صيرورة تكون الفن الكلاسيكى ، بمعنى أن اختيار الفن الكلاسيكى للجسم الانسانى ليكون مطابقا للمضمون الروحى قد مر عبر ثلاثة مراحل : أولها مرحلة انحطاط الحيوان The Degradation of th Animal وثانيها : الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة بعد تجاوز الطبيعة العنصرية ، وثالثها المرحلة التى تعبر عن الدين اليونانى ومصادره (١٠٣) ٠

١ ــ اذا كانت الحيوانات لدى الهندوس والمصريين مقدســـة ، وتتصدر الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة فى التمثلات الفنية ، لأن هذه الشعوب ــ كانت ــ ترى فيها تجسيدا للالهى ، فان الخطوة التالية نحو الفن الكلاسيكى كانت هى خفض القيمة السامية والمكانة التى تمتعت بها الحيوانات ، ولذلك فان التعبير عن انحطاط الحيوان كان هو مضمون التمثلات الدينية ، والابداعات الفنية فى اليونان ، وهذا ما يوضحه هيجل من خلال ثلاثة أمثلة : أولها : حين كان يقدم الحيوان كقربان Sacrifice للآلهة ، ويفسر هيجل تقديم القرابين للآلهة ، بأنها تظهر عزوف الانسان عن الموضوع الذى ينذره لآلهته ويحظر على نفسه استعماله ، ويلاحظ هيجل فى هذا أن القرابين كانت لها سمة خاصة لدى الاغريق ، ويستشهد فى ذلك بما ورد فى الأوديسا (النشيد الرابع عشر والنشيد الرابـــع والعشرون) حيث كان الاغريق يتركون القرابين من الحيوانات تلتهمها النار ، وحاول بروميثيوس Prometheus أن يحصـــل من الاله على الأذن بألا يضحى الناس الا بجزء من الحيوان الذى لا يستهلك وبأن يحتفظوا بالباقى لاستهلاكهم الخاص (*) وهذا يعنى أن الاغريق لا يقدمون الحيوانات

(*) يذكر هيرودتس أن هوميروس وهزيودس هما اللذان خلقا الالهة الاغريقية ، ولكنه كان يضيف فى أثناء حديثه عن هذا الاله أو ذاك أنه من أصل مصرى ٠
See : Hegel : op. cit., p. 444.

(١٠٣) Ibid : p. 44-45

(*) هناك اسطورة وردت فى الأوديسا تروى انه قد ذبح عجلان ، واحرق كبداهما ، ولف عظام العجلين فى كيس من جلد الحيوان ولف اللحم فى كيس آخر مماثل للأول ، وترك لكبير الآلهة ان يختار بينهما فاخطأ ، واختار كيس العظام ، وهكذا بقى اللحم محفوظا للانسان ، ولكن كبير الآلهة حرم الانسان من استخدام النار لانضاج اللحم ، فسرق بروميثيوس النار وطار ليحملها الى الانسان
See : Hegel : op. cit., p. 446

كاملة كقرابين ، وانما يقدمون لهم الأجزاء التى لا تصلح للاستهلاك الآدمى ، وثانيهما : أن الميثولوجيا الاغريقية حافلة بمطاردة الانسان للحيوان ، فكان يضفى على الانسان صفة البطولة حتى يقضى على حيوان يمثل تهديدا للانسـان ، مثـل خنق هرقليس لأسد نيميوس Nemean ، وقضاءه على أفعوان ليرنان Lernaean (وهى أفعى خرافى بسبعة رؤوس ، تعاود نموها كلما قطعت الا اذا قطعت كلها بضربة واحدة) ومطاردة خنزير آرمنيثيا البرى Erymthian Boer (١٠٤) ، وهكذا نجد احتقار الاغريق للحيوانات لأنهم كانوا يعتبرون أن القضاء على بعض الحيوانات هو عمل باهر يرفع أبطاله الى مصاف الآلهة ، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات لدى الهندوس يعد جزيمة عقوبتها الموت ٠ وثالثها : ان مسخ الانسان الى الحيوان كان عقابا على الجريمة التى يقوم بها الانسان ، وهذا التصور عن مسخ الكائنات لدى الاغريق كان نقيض التصور المصرى عن العـالم الحيوانى ونقيض العبادة المصرية القديمة لبعض الحيوانات ، لأنه ينطوى ــ لدى الاغريق ــ على موقف سلبى من الطبيعة لأن الحيوانات والعـالم اللاعضوى تعد بمثابة نكوص وانحطاط للانسانى ، بينما نجد المصريين قد رفعوا آلهة الطبيعة الى مرتبة الحيوانات تكريما لها (١٠٥) ، وبين يعنى أن هناك اختلافا جوهريا بين مفهوم مسخ الكائنات الاغريقى ، وبين هذا المفهوم ــ ذاته ــ لدى المصريين ، فالمسخ عند اليونان عقاب عن جريمة منكرة على أساس أن الوجود فى الشكل الحيوانى هو وجود بائس وتعس وؤلم ، ولا يطيق الانسان الاستمرار فيه طويلا ، بينما مسخ الكائنات عند المصريين القدماء هو مكافأة عن فعل طيب ، أى رفع للانسان الذى يسـمو بتحوله الى حيوان ، الى مرتبة أعلى ، ويورد هيجل نماذجا عن الميثولوجيا الاغريقية والمصرية للتدليل على صحة رأيه ، ولكى يؤكد أن الآلهة لدى اليونان لا تتخذ شكل الحيوانات الا من قبيل الاذلال أو نتيجة للخوف والجبن ، فمثلا كان العجل « أبيس » يعبد لدى المصريين بوصفه الها ، يجسد قوة الطبيعة التى تجسد الشمس ، بينما كان العجل عند اليونان يمثل الرعب ٠ أما الأساطير التى تجمع بين الانسانى والحيوانى فى مصر واليونان ، مثل تمثال « أبو الهول » ، و «قنطورس » (وهو كائن خرافى نصفه انسان ونصفه حصان) ، فنلاحظ فى الفن الاغريقى ، أن الجانب الحيوانى يعبر عن الجانب الأدنى والغريب عن الروح ؛ بينما الجانب الانسانى يعبر عن الروح ، وهكذا يتبين لنا أن الشكل الحيوانى

---

(١٠٤) Ibid : p. 447.

(١٠٥) Ibid : p. 448.

فى الفن الكلاسيكى قد تغير وضعه تماما ، فلم يعد يعبر عن القيم الايجابية والمطلقة وانما أصبح يعبر عن كل ما هو قبيح وشرير وطبيعى (١٠٦) ٠

٢ ـ يبين هيجل أنه اذا كان الفن الرمزى قد شخص المطلق من خلال الظواهر الطبيعية مثل الشمس والنيل والبحر والأرض وصيرورة التناسل ، فان هذه الظواهر كانت موضوعات ذات طابع الهى ، بينما نجد الفن الكلاسيكى قد شخص المطلق فى فرديات روحية ، وهذا يعنى أن المثال الكلاسيكى لم يتشكل ولم يتكون الا نتيجة للالغاء التدريجى لكل ما هو سلبى فى الشكل الذى تظهر به الروح ، ولذلك كانت المهمة الأولى للميثولوجيا الاغريقية هى تحويل وتبديل الجانب الطبيعى الذى كان يسيطر على التمثلات الدينية الاغريقية ، التى كانت بمثابة الشروط التاريخية لنشأة الفن الكلاسيكى ونموه ، فهذا لا يعنى أن يقدم دراسة تفصيلية وتاريخية للتمثلات المتنوعة والأشكال المتعددة للميثولوجيا الاغريقية ، فهذا هو اهتمام عالم الأساطير والانثروبولوجيا وانما يهتم بتقديم المراحل الأساسية فى تحويل التمثلات الدينية القديمة الى الوجهة الجديدة لها ، وابراز الدور الهام الذى لعبته هذه المراحل فى تكوين الفن الكلاسيكى ومضمونه ٠ ولذلك يقول هيجل :

« نستطيع أن نشبه الطريق الذى سيكون علينا أن نجتازه لنصل الى الفن الكلاسيكى ، بالطريق الذى سلكه تاريخ النحت ، فالنحت هو الذى أعطى للآلهة تمثيلا يجعلها قابلة للادراك الحسى ، لأنه يعطيها شكلا محددا ، ولهذا فالنحت هو الذى يؤلف المركز الحقيقى للفن الكلاسيكى » (١٠٧) ٠

ويعرض هيجل للمراحل التى مرت بها الديانة اليونانية من خلال عرضه لثلاثة موضوعات هى : النبوءة أو الشخص الموحى اليه Oracles (*) ، ثم حديثه عن السمات التى تميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة ، ثم حديثه عن هزيمة الآلهة القديمة ٠ ففى الموضوع الأول ، يوضح العلاقات والأشكال التى كانت تتجلى بها الآلهة للبشر ، وكانت فى البداية الصوت مثل هسيس أوراق شجرة السنديانة المقدسة ، وخرير

---

(١٠٦) Ibid : p. 453 .

(١٠٧) Ibid : p. 455.

(★) كان وسيط الوحى ـ فى البداية ـ هو الصوت الطبيعى المباشر ، ثم اصبح الانسان ٠

الماء ، والصوت الذى يصدر عن وعاء من البرونز كلما طرقته الريح ٠ وبالاضافة الى هذه الأصوات الطبيعية والمباشرة ، فان الانسان ـ ذاته ـ يصبح وسيطا للوحى ، وذلك حين يفارق الانسان حالة التفكير اليقظ التى لا يخضع فيها الى ملكة فهمه وعقله ، ليستغرق فى حالة من الالهام ، يمتزج فيها بالطبيعة ، مثلما كان يفعل فيتون دلفى Delphi (وهو معبد مشهور لابولون ، حيث كان الثعبان الخرافى فيتون وسيط وحيه) ينطق بأمور الغيب ، حين تسكره البخور (١٠٨) ٠ ولأن الاله كان يتبدى ـ فى هذه المرحلة ـ من خلال الوسطاء ، فلقد كان الشكل الذى يفصح به الأله عن ارادته كان مبهما ، لأنه عبارة عن صوت ، أو اجتماع أصوات ، وألفاظ متنافرة ، لا يربط بينهما أى رابط ضرورى ، وفى هذا الشكل المبهم ، واللامحدد ، يتبدى المضمون الروحي غامضا بدوره ، ويحتاج الى تأويل وتفسير ٠ فالانسان حين يتلقى كلمات الاله ، أو اشاراته يفهمها على نحو معين ، وحين يفعل ما يؤمر به ، ينشأ فى داخله صراع بين المعنى الذى فهمه من كلمات الرب ، والمعنى الباطن لها ، ولهذا كان الشعر المسرحي ـ الذى يعبر عن الصراع ـ هو الذى يعبر عن وسطاء الوحى والعرافين فى الفن الكلاسيكى ٠

وفى الموضوع الثانى ، وهو عن : ما يميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة ، فيرى هيجل أن هناك نوعين من الآلهة لدى الاغريق ، النوع الأول وهو الآلهة القديمة ، وهو ليس الها مجردا من كل طابع حسى ، كما فى تصور فن الجليل للعالم ، بل هو تصور يضع فى بداية تكون الأشياء آلهة طبيعية أو بتعبير أدق قوى الطبيعة العامة مثل Choas « المادة الأولى » ، وأورانوس Cronus السماء وجايا Gaia الأرض وايروس Eros الحب ، وكرونوس Uranus الزمن ، ومن هذه الآلهة تنحدر قوى أكثر تحددا مثل هيليوس Helios الشمس والنور ، وأوقيانوس Oceanus البحار (*) وهذه القوى تصبح هي الأساس الطبيعي للآلهة اللاحقة التى تنفرد روحيا (١٠٩) ، وهكذا نرى أن الخيال الاغريقى قد ابتكر أساطير عن نشأة الآلهة ، وأخرى عن نشأة الكون ، وتكون الآلهة الأولى ، لا تزال ذات طابع لا محدود ولا متناهي ، وبالتالى تشتمل على الكثير من العناصر

---

(١٠٨) Ibid : p. 457 w

(*) لابد ان نوضح أن هيجل ـ عكس ما هو شائع ـ يطلق على ايروس « اله الحب » ، لأنه ليس لدى الاغريق فصل بين الشمس واله الشمس وانما هيليوس هو الشمس ، فهذه الأسماء هى أسماء للقوى الطبيعية المختلفة وليست آلها لها ، لأنه لو كان هذا الفصل موجودا لكانت الالهة الاغريقية مجرد تمثيل رمزى ٠

(١٠٩) Ibid : p. 450.

الرمزية ، فالآلهة القديمة هي قوى أرضية أو كوكبية بلا مضمون روحي ، أو أخلاقي ، وهي من سلالة هائلة ومتوحشة ، وتشبه الآلهة التي خلقها الخيـال الهندوسي ، مثل « فروندى » الرعد « وسيتزوب » ، القوة ، و « برياروس » عملاق له خمسين رأسا ومئة ذراع ابن السماء والأرض ، وتخضع الآلهة القديمة لسلطان أورانوس ثم لسلطان كرونوس ، هذا المارد الرئيسي الذي يمثل الزمن ، ويلتهم أولاده جميعا ، مثلما يقضي الزمن على كل ما يولد منه • ويلاحظ هيجل أن هذه المجموعة من الآلهة القديمة تضم قوى الطبيعة بالاضافة الى القوى التي تسيطر على العناصر وتتحكم فيها • وتعتبر اسطورة بروميثيوس Prometheus (*) ـ من وجهة نظره ـ هي النقلة التي تسجل الانتقال من الآلهة القديمة الى الآلهة الجديدة ، ولهذا فهو يوليها اهتماما خاصا ، فبروميثيوس يشبه كيرسيا Ceres اله الزراعة عند الاغريق ، يحسن الى البشر ويساعدهم •

والتمييز هنا واضح بين النار التي حملها بروميثيوس للبشر ، وبين ما يمكن الحصول عليه بواسطة المهارة في العمل وطريق المعادن ، ولقد أتاح ـ هذا ـ للبشر امكانية اشباع حاجاتهم الحيوية المباشرة ، بينما لم يحمل بروميثيوس للبشر الحكمة السياسية التي تتيح للبشر تنظيم حياتهم تنظيما سياسيا يســاعدهم في تحقيق غايات روحية تتصـل بالأخلاق والقانون والحقوق والملكية والحرية والحيــاة الجماعية ، وبالتالي فان بروميثيوس علم البشر فقط كيفية السيطرة على أشياء الطبيعة واتخاذها وسائل لاشباع الحاجات الانسانية ، ولذلك ، مادام بروميثيوس لم يلقن البشر أشياء ذات طابع أخلاقي وروحي ، ولهذا فان هيجل يدرجه في عداد الآلهة القديمة • بينما هيفائستوس يعد من الآلهة الجديدة ، لأنه علم

(★) وردت اسطورة بروميثيوس في محاورة « بروتاجوراس » Protagoras لافلاطون في الكتاب الأول ، القسم الأول ، وملخص الاسـطورة أنه بعـد أن خلقت الآلهـة المخلوقات الفانية من التراب والنار ، قررت قبل أن تظهـر للنور تكليف بروميثيوس وابيمثيوس بأن يوزعا القوى فيما بين هذه المخلوقات ـ قبل أن تظهرها للنور ، بحيث يوائم حاجة كل منها ، ولكن ابيمثيوس رجا بروميثيوس أن يقوم وحده بالتوزيع ، ثم يعيد هو النظر فيه فيما بعد ، ولكن ابيمثيوس أخطأ ، وركز كل القوى في الحيوانات ، ولاحظ بروميثيوس أن سائر المخلوقات الحية قد تزودت ـ بكل حكمة ـ بكل ما هو ضروري لها ، الا الانسان الذي بقي عاريا ، بلا حماية أو أسلحة يدافع بها عن نفسه ، وخرج الانسان الى النور ، ولهذا فكر بروميثيوس في وضع علم هيفائستوس وأثينـا في خدمة الانسان بواسطة النار ، لأن العلم وحده لا جدوى منه ، ولا يمكن استخدامه بدون النار ، وهكذا أعطى بروميثيوس النار للانسان لكي يكتسب الحكمة اللازمة للحياة ، لكنه لم يعط الناس الحكمة السياسية التي كانت في حوزة كبير الآلهة وحده ، ولكنـه ـ أي بروميثيوس ـ دخل خلسة مقام هيفائستوس وأثينا ووهبهما للبشر ، وعوقب على فعلته عقاب اللصوص ، بأن قيد الى جبل ، حيث كان هناك نسر هائل يأكل كبده المتجـدد باستمرار •
See : Hegel : op. cit., p. 461.

الانسان استخدام النار في الفنون المختلفة مثل طرق المعادن ، وكذلك كيرسيا Ceres علم الانسان الزراعة ، وبالتالى فقد علمه معها الملكية والزواج والأخلاق والقانون (١١٠) ٠

وهكذا نجد هيجل يرصـد ثلاث مجموعات من الآلهة الاغريقية ، تبين لنا المسار الذى آلت اليه الديانة الاغريقية القديمة ، فالمجموعة الأولى تضـم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامحة ، والمجموعة الثانية تضم القوى المسيطرة على الفنان الطبيعية الموضوعة فى خدمة الحاجات الانسانية ، والمجموعة الثالثة ، تضم آلهة قريبة الصلة بكل ما هو فكرى وكلى وروحى ، ولكن هذه المجموعة تفتقر الى الفردية الروحية ، ولهذا فهى قريبة الى الطبيعة ، وما هو جوهرى فى الطبيعة ، ولذلك فقد نشأ صراع بين الآلهة القديمة « الأومينيديات Eumenides وبين الآلهة الجديدة (التى تتمثل فى أبولون اله الاصلاح والعلم والأخلاق الواعية بذاتها) وقد عبر سوفوكليس عن هذا الصراع بشكل واضح فى مسرحية أنتيجونا Antigone التى يرى هيجل أنها من أروع آيات الفن وأكملهـا على مر الزمان (١١١) ٠

ويرى هيجل ان تطور الديانة اليونانية يكشف عن التحويل الذى أشرت اليه سابقا ، فهناك تعاقب منطقى من وجهة نظر هيجل فى صياغته الديانة الاغريقية يؤدى الى سيادة الآلهة الجديدة التى عبرت عن نفسها فى فن النحت Sculpture الذى يمثل مركز الفن الكلاسيكى ٠ ويظهر هذا التعاقب المنطقى ، فى تتبع هيجل لظهور الكاوس Chaos ثم جـايا وأورانوس Uranus ثم كرونوس Cronus ، يبين لنا التقدم المتدرج من القوى الطبيعية المجردة والعديمة الشكل نحو قوى أكثر تعينا ، ولها شـكل ، وهـذا التقـدم ذاته يعنى أيضـا ـ عند هيجل ـ بداية هيمنة الروحى على الطبيعى ٠

فهذا التعاقب يتبدى من جهة تقدما نحو آلهة ذات مضمون أعمق وأغنى ، ويعنى من جهة أخرى ، ازالة ونفى لكل ما هو مجرد وطبيعى من سلسلة الآلهة القديمة ، ولذلك نجد أن كرونوس يخلع أورانوس ليحل محله ، ولذلك فالطابع السلبى للتحويل ، أى نفى الطبيعى والمجرد الذى لازم بداية الفن الكلاسيكى يصبح هو الطابع المركزى الحقيقى لهذا النمط

---

(١١٠) Ibid : p. 462.

(١١١) Ibid : p. 464.

من الفن • لهذا فان التشخيص يصبح هو الشكل العام الذى يتم به تمثل الاله ، وهذا التشخيص موجه نحو الفردية الانسانية والروحيه ، حتى وان بدت سمات هذه الفردية مبهمة وغير محددة ، ولهذا فان الصراع بين الآلهة القديمة الآلهه الجديدة يعبر عن التقدم الحقيقى للفن الكلاسيكى ، لانه تقدم الطبيعة نحو الروح بوصفه المضمون الحقيقى للفن الكلاسيكى • ويصف هيجل هذا التقدم على صعيد الواقع التاريخى بأنه انتقال من حالة يكون الانسان خاضعا ـ فيها ـ لضرورات الطبيعة ، الى حالة يكون أساسها العدل والملكية والقوانين وتنظيم الحياة السياسية • وقد تصور الأقدمون هذا الانتقال بأنه عبارة عن هزيمة ألحقتها الآلهة الفردية والروحية بالقوى الطبيعية ، وكان نتيجة هذه الهزيمة انزال العقاب بالمردة ورجوعهم الى باطن الأرض والعالم السفلى ، فمثلا بروميثيوس قيد الى صخور الجبل ، ليلتهم النسر كبده المتجدد باستمراره ، وحكم على سيزيف بأن يدفع ـ أبد الدهر ـ صخرته التى تتدحرج الى أسفل كلما ارتفع بها ، فهذا الانتصار على الآلهة القديمة يماثل ـ عند هيجل ـ انتصار الاغريق كشعب فى حرب طروادة ، لأنه ألف لهم عالما ثابتا وواضحا ، وجعل دور الفن الكلاسيكى هو تنحية واقصاء العناصر الطبيعية عن مضمون وشكله على حد سواء • ولكن هذا لا يعنى وجود قطعية بين الديانة الاغريقية وبين الآلهة القديمة ، ولكن هناك تواصلا من نوع ما ، بمعنى أن هناك استمرارا ايجابيا للعناصر التى تتفق مع تصور الآلهة الجديدة • ويظهر هذا فى تمجيد سوفوكليس لبروميثيوس ـ فى مسرحية « أوديب فى كولونا » ـ Oedipus Coloneus (١١٢) للدور الكبير الذى أداه لبنى البشر ، حين أعطاهم النار ، وهذا يعنى من جهة أخرى أن الديانة الاغريقية لم تكن ديانة منغلقة على نفسها جغرافيا ، أو تاريخيا ، وانما كانت منفتحة على ديانات الشعوب المختلفة ، حتى تلك التى لم تكن تتفق مع تصوراتها ، ومتفتحة أيضا على الآلهة القديمة التى ترفض الجوانب الطبيعية فيها ، وهى تنفتح على الديانات الأخرى لكى تقوم باعادة تمثل ديانات الشعوب ودياناتها القديمة ، بما يتفق مع الفردية الروحية الواعية بذاتها ، وقد عبر هذا الاستمرار الايجابى عن نفسه فى أشكال مختلفة هى « الأسرار » Mysteries ، والحفاظ على الآلهة القديمة ، بحيث تكون هذه الأشياء والتطورات السابقة هى الأساس الطبيعى للآلهة الجديدة (١١٣) •

فالأسرار هى الشكل الأول الذى حفظ فيه الاغريق تقاليد حكمتهم، وآلهتهم القديمة ، وهى لم تكن أسرارا بالمعنى الذى يفهم من هذه الكلمة ،

(١١٢) Ibid : p. 470.

(١١٣) Ibid : p. 468.

فلقد كان الاغريق يعرفونها ، ولكنهم كانوا ملزمين بعدم الكلام عنها ، وكانت الغاية من الأسرار الحفاظ على التقاليد القديمة التى كانت الأساس لتمثلات الفن الكلاسيكى ، ويظهر التمسك بالآلهة القديمة ـ بشكل واضح ـ فى الابداعات الفنية ٠ حيث يرد ذكر بروميثيوس وهيفانستوس وهرقل وغيرهم عند سوفوكليس واسخيلوس وأرسطو ٠ وقد يقع البعض فى الخطأ حين يتصورون أن الآلهة الاغريقية بسبب مظهرها وشكلها البشرى هى تمثيلات رمزية أو تمثيل مجازى لعناصر طبيعية فمنهم من يرى فى هيليوس Helios اله الشمس ، أوديانا Diama اله القمر ، وهذا الفصل بين العناصر الطبيعية كمضمون ، وبين التشخيص البشرى كشكل لا يتفق مع التفكير الاغريقى ، ولهذا لا نجد لدى الاغريقى ، أى تعبيرات من قبيل اله الشمس أو اله البحر ٠ وهذه التعبيرات كان يمكن أن يستخدموها ، لو كانت تؤلف فعلا جزءا من تمثلاتهم الدينية ، لهذا فان هيليوس هو الشمس من حيث هو اله (١١٤) ٠ واذا كان الفن الكلاسيكى يقوم على أساس تنحية العناصر الطبيعية والحيوانية ، فانه لم يستبعدها نهائيا من دائرة الآلهة الجديدة واستبقى العناصر التى يمكن أن تلعب دورا ايجابيا فى التصوّر الجديد للآلهة ، ولذا فقد تظهر الحيوانات الى جانب الانسان فى النحت الاغريقى ، بحيث تكون الحيوانات تابعة للهيئة البشرية ، وليست لها مركز الصدارة كما هو الحال لدى الهندوس مثلا ، ولهذا نجد فى النحت الاغريقى ، النسر يمثل الى جانب جوبتر Jupiter والطاووس الى جانب جونون Juno والحمام الى جانب فينوس ، وهذا يعنى أن نظرة الانحطاط التى نظرتها الديانة اليونانية الى الحيوانات والقوى الطبيعية المحض ، قد أعقبتها استعادة لهذه العناصر ودمجها فى أعلى أشكال استقلال الفردية الروحية (١١٥) ٠

(ب) مثال صورة الفن الكلاسيكى

The Ideal of the Classical Form of Art.

يدرس هيجل بعد ذلك مثال الفن الكلاسيكى كما يتبدى فى ثلاثة مظاهر أساسية ، هى المظاهر العامة والخاصة والفردية ، فهو يدرس ـ أولا ـ الطبيعة العامة للمثال الكلاسيكى الذى ينتمى مضمونه وشكله الى العالم الانسانى ، وينتهى الى تحقيق أكمل تطابق ممكن بينهما ، ثم يدرس ـ ثانيا ـ النتيجة المترتبة على اختيار الشكل الجسمانى فى التعبير

---

(١١٤) Ibid : p. 472.

(١١٥) Ibid : p. 475.

عن المثال الكلاسيكي على أنها تجلى المثال فى مظهر ذى طابع خصوصى نوعى ، ولذلك تتولد مجموعة من الآلهة والقوى الخاصة التى تهيمن على الحياة الانسانية • ويدرس — ثالثا — تعين هذه الآلهة الكليه فى أفراد ، لهم طابع فردى ، لأنه لو ظلت الآلهة كلية مجردة ، فانها تبقى خاويا بلا مضمون • وبالنسبة للمظهر الأول الذى يتناول فيه هيجل مثال للفن الكلاسيكى بشكل عام ، يوضح أن الروحى هو الذى سيشكل من الآن فصاعدا المضمون الحقيقى الوحيد ، ومن ثم تصبح الظواهر الانسانية هى التى ستقدم عناصر الشكل المطابق لهذا المضمون الروحى • واذا كان مثال الفن الكلاسيكى من نتاج الروح ، فهذا يعنى التوقف عند السمات الخاصة للفنان الاغريقى الذى أظهر وأبدع الفن الكلاسيكى من خلال حريته الواعية ، والحقيقة ان هيجل حين يتناول الفنان الاغريقى ، ويحلل دوره فى ابداع الفن الكلاسيكى ، من حيث انه تجسيد للانتاج الفنى الحر ، فانه يطرح معه دائما تساؤلا وهو : ما هى المصادر التى استقى منها الفنانون والشعراء الاغريق مادة ابداعاتهم ؟ واذا كان الفن يتوحد مع الدين لدى الاغريق ، فمن أين أتت هـذه الديانة ، هل ابتكرت ابتكارا ؟ (*) وهذا التساؤل لم يطرحه هيجل فقط ، وانما كان مطروحا منذ القدم ، لا سيما بين هيرودس الذى أوضح أن هوميروس وهزيودس هما اللذان منحا الاغريق آلهتهم ، ولكنه يذكر فى مواضع أخرى ، مقارنة وثيقة للغاية بين الآلهة الاغريقية والآلهة المصرية ، توحى بتأثر الاغريق بالديانة المصرية ، ليس هذا فحسب ، وانما أشار أيضا الى أن عناصر أجنبية أخرى من الحضارات المختلفة مثل الحضارة الفينيقية والأشورية والشرقية قد تسربت الى اليونان (١١٦) ، وموقف هيجل من هذه القضية

(*) استطرد هيجل فى اكثر من موضع فى التساؤل عن الأصل الحقيقى للآلهة عند اليونان ، وهو يرد على الراى الذى يؤكد ان الافعال التصويرية التى صورها النحت ، ترجع الى افراد تاريخيين ، والى ابطال والى جماعات اثينية قديمة ، وأن مصدر الالهـة اليونانية هو الهة الاسر والقبائل والمدن القديمة ، وبالتالى فان اصل الآلهة الاغريقية يرجع فقط الى وقائع تاريخية محددة ، وبالتالى يرفض تأثير الاغريق بالديانات الشرقية المختلفة ، الى وقائع تاريخية محددة ، وبالتالى يرفض تأثر الاغريق بالديانات الشرقية المختلفـة ، ويرى هيجل أن وجهة النظر هذه ، التى يؤيدها كل من هينى Heynt ومفكر فرنسى آخر هو نيقولا فريريه Fréret ، يمكن قبولها ، ولكنها تبسط الامور بدرجة كبيرة ، وهى تحاول أن ترد الصراع بين الآلهة الى الصراع التاريخى بين الأسر والقبائل ، ويفصح هيجل عن وجهة نظره بقوله: « ان البحث فى أصل الآلهة الحقيقى لا يكون من خلال هذه العناصر التاريخية ، وانما فى القوى الروحية للحياة ، لأن الآلهة بهذه الصفة من الحياة فى جرى تصورها ، بينما لم يكن هناك دور للعناصر التاريخية والمحلية ونحو اضـفاء أكبر قدر ممكن من الوضوح والتحديد على كل اله » •

(١١٦) Hegel : op. cit., p. 477.

هو أنه لا يعترف صراحة بالمصدر الشرقي للحضارة الاغريقية ، ولكنه لا ينفى انتقال هذه الديانات الشرقية من الحضارات الآخر الى الاغريق ، ثم اعادة تمثل وتحويل لهذه الديانات من قبل الفنانين الاغريق ، بحيث تنصهر فى داخلهم ، ولهذا فهم يقتبسون المضمون من داخلهم الذى يحتوى البوتقة التى تنصهر داخلها كل المصادر المختلفة التى تسربت الى الوجدان الاغريقى ، ومن خلال عملية التحويل التى يتم فيها حذف ما لا يتفق مع الروح اليونانية ، يعثر الفنان الاغريقى على الشكل المطابق لهذا المضمون ، ويرى هيجل أنه بفضل هذا العمل المزدوج من قبل الفنان الاغريقى ـ وهو اعادة التمثل والتحويل ـ يصبح الفنان الاغريقى هو الخالق الحقيقى للميثولوجيا الاغريقية • ولذلك فهو يرى أن الآلهة الهومرية ليست ابتكارا ذاتيا صرفا ، أو فعلا محضا من أفعال الخيال ، ولكن جذور هذه الآلهة تكمن فى روح الشعب الاغريقى ومعتقداته وترتكز الى أساس دينى قومى •

ونتيجة لهذا العمل الذى كان يقوم به الفنان الاغريقى ، فانه يتميز عن الفنان الشرقى الذى كان ينطلق من التراث **Tradition** والعناصر الطبيعية ، وكان الهامه يقوده الى تدمير ذاته الداخلية التى تقع عليها مهمة صياغة تلك العناصر الخارجية ، فكان مشتتا بين الانطلاق من المدلول أو من الشكل ولهذا تميزت ابداعات الفنان الشرقى بالطابع المجرد • أما فى الفن الكلاسيكى ، فعلى عكس الفن الرمزى فان الشعراء والفنانين هم ـ بدورهم ـ أنبياء ومعلمون يعلمون الناس المطلق والالهى ويكشفون عنهما لهم ، ولكن يختلف الفنان الكلاسيكى عن الفنان الشرقى فى النواحي الأساسية التالية :

(أ) اذا كان مضمون الاله الشرقى يتألف من العناصر المقتبسة فى الطبيعة الخارجية وغربته عن الروح الانسانى ، كما كان يرقى الفنان الشرقى ، فان الفنان الكلاسيكى يرى أن مضمون الآلهة مأخوذ من الروح الانسانية ، وبالتالى ، فهو مضمون غير قابل للانفصال عن الانسان ، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ منه (١١٧) •

(ب) إن الفنان الشرقى لا ينطلق من ذاته فى ابداع عمله الفنى كما يفعل الفنان الكلاسيكى ، الذى يصوغ مضمون المادة التى يشكلها ، وبالتالى فالمضمون هو الذى يحدد الشكل المناسب له ، بينما الفنان الشرقى ينطلق من المدلول الجاهز أو من الشكل الذى يعبر عن نفسه فى العناصر

(١١٧) Ibid : p. 479.

الطبيعية ، ولم يترك لذاته قدرة الخلق الحر ، ونتيجة لهذا ، فان الفنان الشرقى أبرز العناصر الطبيعية الخارجة عنه فى ابداعاته الفنية ، بينما أبرز الفنان الكلاسيكى الجوانب الروحية التى تجد تحققها فى الشكل الانسانى . ولهذا فان الفنان الكلاسيكى نظر للشكل الانسانى بوصفه الواقع الوحيد المطابق بعد أن جرده من جميع عناصره العارضة والهامشية ، ليجعل منه مضمونا انسانيا شاملا روحيا (١١٨) ٠

(جـ) أن الفنان الكلاسيكى أو الاغريقى لم يقف موقفا سلبيا كما كان الحال لدى الفنان الشرقى ، فلقد كان الفنان الاغريقى يقوم بدور الكاهن أو العراف ، فكان من مهمته ان يتعرف على حضور الآلهة ونشاطها فى الحياة الانسانية ، ولهذا كان يأول الأحداث الطبيعية والأعمال والمصير الانسانى على نحو ما تشير القوى الطبيعية ، ولهذا فقد أعطى الأنشطة الانسانية شكل الأعمال الالهية ٠ ويتضح هذا فى الألياذة (النشيد الأول) حين يأول الشاعر هوميروس الطاعون الذى فشا فى معسكر الاغريق على أنه نتيجة لغضب أبولون على أجا ممنون الذى لم يكن يريد أن يعطى ابنته لكريزيس Chryses . (١١٩) ٠

بعد أن حلل هيجل سمات الفنان الاغريقى الكلاسيكى ، وما يميزه عن الفنان الشرقى ، يحلل هيجل سمات الفن الكلاسيكى بشـــكل غير مباشر ، من خـلال شرحـة لسمات الآلهة الجديدة ، لأنه اذا كان الفن الاغريقى هو الذى خلق الآلهة الجديدة ، فان سمات الآلهة الجديدة هى نفسها سمات الفن الكلاسيكى ٠ وأهم ما يميز الآلهة الجديدة التى تظهر فى الفن الاغريقى هى فرديتها الروحية الجوهرية ، أى المتحررة من تعدد التفاصيل الثانوية والأحداث العارضة ، وتبدو كوحدة واحدة ، ولكن هذه الآلهة ليست تجريدات روحية أو مثلا كلية ، لأنها توجد بوصفها أفرادا وليس بوصفها كلا مجردا ، ولهذا فهى تتميز بالدقة والوضوح والتفرد ، ولهذا تجد فى كل اله من الآلهة الروحية قوة طبيعية محددة ، ينصهر الاله واياها مؤلفا جوهرا أخلاقيـــا محددا ، ولهذا فهو يمثل التوسط بين الكلية المحض ، المطلقة ومن الخصوصية الفردية المجردة ٠ وشخصية الاله المحددة الواضحة ــ فى ذاتها ــ هى وجه من وجوه جمال الفن الكلاسيكى الروحى الذى يتبدى للعين فى شكل خارجى يمكن رؤيته بصريا ، ولهذا يبتعد الجمال الكلاسيكى ــ فى تعبيره عن الالهى ــ عن فن الجليل ، لأن الاحساس بالجليل يتأتى من العمومية المجردة من التحدد ،

---

(١١٨) Ibid : p. 479.

(١١٩) Ibid : p. 480.

ويجعل الفنان سلبيا حيال كل ما هو خاص ، وبالتالى تجاه كل تجسد لهذا الكلى المجرد ، وتبدو الآلهة فى الفن الكلاسيكى رغم صفوها وعظمتها ، وكأنها تهيمن على الجسم ، ولهذا يتبدى الروح غارقا تماما فى شكله الخارجى ، فالطبيعة التشخيصية للفن الكلاسيكى تظهر فى امتزاج الاله الخالد بالبشر الفانين ٠

واذا كانت الآلهة تبدو — فى الفن الكلاسيكى — فى شكل السكون الحر التأملى ، فان « فن النحت » يعتبر هو أصلح الفنون لتمثيل المثال الكلاسيكى فى اكتفائه بذاته ، وهدوءه وصفوه ، لأنه يشف عن الألوهية العامة أكثر مما ينم عن الطابع الخاص لاله ما ، والنحت القديم بشكل خاص هو الذى يبرز هذا الجانب من المثال ، لأنه فى الأزمان اللاحقة ، شرع النحت فى اضفاء حركة درامية على الأوضاع والمواقف والأشخاص الذين يقوم بتمثيلهم ٠ أما الشعر ، فانه يجعل الآلهة تبدو فعالة وعاملة ، وتنطوى على موقف سلبى ازاء الوجود لأنه يزج بها فى منازعات وصراعات (١٢٠) ٠

والآلهة — كما تبدو فى الفن الاغريقى — رغم تعددها المتنوع ، لا يمكن أن تلتقى مع مفهوم الألوهية كما يتبدى فى اليهودية والمسيحية والاسلام ، وهى الكلى بوصفه مصدرا للخاص ومنبعا له ٠ ولهذا فان هذا العدد الضخم من الآلهة الذى يؤلف وحدة الطبيعة والروح ، لا يخضع لتصنيف صارم وفق مبادىء مجردة ، لأنه لو أمكننا تصنيف الآلهة اليونانية وفق مبادىء محددة ، فهذا يعنى تجمد الآلهة فى تعين واحد ، وبالتالى ستصبح مجرد كائنات رمزية تقوم بالتمثيل الحكائى كما هو موجود فى العالم ، وهى — فى هذه الحالة — لن تكون أفرادا بشريين ، وانما وجوها مجردة ومتناهية ومحدودة ، ونلاحظ أن الفنان الاغريقى وهو يقوم بتمثيل الآلهة فى « فن النحت » ، فانه يضحى بالتفاصيل ، لكى يبرز الفروق الكلية الأساسية بين الآلهة ، لكى يصون الجانب الكلى لكل اله ، ولكن الميثولوجيا الاغريقية تبين لنا التداخل بين الآلهة ، فمثلا يرى أن كريسيا علمت البشر الزراعة ، فوهبت البشر بذلك اثنتين من أعظم المنافع التى ترتبط بها ، فعلمتهم كيف ينتجون احتياجاتهم من المنتجات الطبيعية ، وجعلتهم يكتشفون — فى الزراعة — الروابط الروحية للملكية والزواج والقانون وبدايات الحضارة والنظام المشيد على الأخلاق (١٢١) ٠ والنحت يجسد لنا المضمون الروحى للآلهة الفردية ،

---

(١٢٠) Ibid : p. 483.

(١٢١) Ibid : p. 498.

عن طريق تكثيف تنوع الفردية وغناها في تعين واحد ، وهو ما نطلق عليه الطابع الكلي المميز لكل اله على حدة ، والنحت يجعل هذا التنوع والثراء والمضمون الروحي في متناول الادراك ، لأنه يعطيها تعبيرا واضحا وبسيطا ، ومن هذه الزاوية يبدو فن النحت أكثر مثالية ، لأنه يقوم بصياغة الآلهة وتفردها في شكل انساني واضح ومحدد ، ولهذا يدفع النزعة التشبيهية الى أقصى حدودها (١٢٢) ٠ ولذلك فحين يصبح الاله موضوعا للتمثل البشري ، فانه يكتسب من خلال النحت ـ بشكل خاص ـ شكلا جسمانيا وواقعيا ، يوقره الانسان بالطقوس ٠ والطابع العـــام للمثال الكلاسيكي كما يتبدى من خلال فن النحت (*) يوضح أن الآلهة والبشر في الفن الكلاسيكي ، أثنــــاء توجههم نحــو الخاص والخارجي لا يفتقدون الاتصال مع الأساس الأخلاقي ، لأنه ليس هناك اتصال بين ذاتيتهم وبين المضمون الجوهري لقوتهم ، فكما أن الطبيعي ـ في الفن الاغريقي ـ يبقى في حالة انسجام مع الروحي ويكون تابعا للداخل ، كذلك يكون التطابق تاما بين الداخلية الذاتية الانسانية ، وبين موضوعية الروح الحقيقية ، أي المضمون الأساسي للخير المعنوي والحق ٠

ومن هذا المنظور فان المثال الكلاسيكي ، لا يعرف الانفصال بين الداخل والشكل الخارجي ، ولا يعرف تمزق الذاتي بين الغايات والأهواء من جهة والكلية المجردة من جهة أخرى ٠ ويرصـــد هيجل تطور الفن الكلاسيكي عن التعبير عن هدوء المثال وصفوه الى التعبير عن تعدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية ، ويصبح كل اهتمـامه ينصب على تعـدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية ، مما يضفي عليها طابعا متناهيا ، ونتيجة لهذا التطور ، يتجه الفن الكلاسيكي ـ في النهاية ـ الى اضفاء الطابع اللطيف Agreeable والجذاب على الفن ، مما يجعل العمل الفني لا يخاطب الجوانب الداخلية والجوهرية في الانســان فحسب ، وانما يخاطب ذاتيته المتناهية أيضا ٠ ولذلك كلما اكتسب العمل الفني طابعا متناهيا ، توثقت بالذات المتناهية التي تتلقى أبداعه ، وبعكف الفن على أبعاد وقار الورع والتقوى عن الفن ، ولهذا يرى هيجل أن الفن الكلاسيكي ، ينحل كلما اتسع المكان الذي يفسحه الفنان للطيف والجذاب في عمله الفني ، لأن اللطيف والجذاب ، لا يفيدان في ابراز الجوهري ، أو الكلي ، وانما يفيــدان في ابراز الجانب المتناهي والوجود الحسي والجـوانب الداخلية الذاتية ، وهكذا كلما أصبح الظريف أو الجذاب هو العنصر

---

(١٢٢) Ibid : p. 499.

(*) هناك عرض تفصيلي عن فن النحت وتطوره في الفصل الســادس من هذا البحث ٠

الأكبر فى الجميل فى العمل الفنى ، ازدادت الهوة التى تفصل اللطيف عن الكلى والشمولى عمقا ، وبهذا الانتقال الى الخارجية ، يرتبط الانتقال ايضا الى شكل فن آخر هو الفن الرومانتيكى (١٢٣) .

(جـ) انحلال صورة الفن الكلاسيكى

(The Dissolution of the Classicel Form of Art).

ان هذا العنوان يقود البحث الى التساؤل : ما هى الأسس التى يبنى عليها هيجل انحلال صورة الفن الكلاسيكى ؟ هل هذا الانحلال يكمن فى طبيعة المثال الذى اعتمد عليه الفن الكلاسيكى فى تمثيله وهو الآلهة ؟ أم أنه مرتبط بولع الفن الكلاسيكى بابراز التفاصيل الخارجية ، وبالتالى لم يعد معبرا عما تجيش به الروح من جوانب كلية وشمولية ؟

ويرى هيجل أن الآلهة الاغريقية التى كانت تمثل مثال Ideal الفن الكلاسيكى ، كانت تحمل ـ فى ذاتها ـ بذور انحطاطها ، بحيث أنه حين كشف تطور الفن للوعى عيوب الآلهة الاغريقية أدى هذا الى انحلال الفن الكلاسيكى ، وقد تمثل هذا فى الآلهة التى كانت تمثل الفردية الروحية وتجد تعبيرها المطابق لها فى أشكال جسمانية ، قد انقسمت الى مجموعة كبيرة من الآلهة الفردية التى تفتقر الى الطابع الشمولى الجوهرى ، وتتصف بصفات عرضية وجزئية ، وأدى هذا الى انحطاط الالهى واضمحلال الفن الكلاسيكى (١٢٤) ، ويشرح هيجل هذه الفكرة من خلال فكرة القدر Fate ، فالآلهة حين تمثل فى أشكال انسانية وتتصف بسمات جزئيـــة عارضـــة ، يظهر فيها هذا الطابع المتناهى المحايث لطبيعتها ، وبالتالى يبين أنها تفتقر بالضرورة الى قوة أسمى منها ، هى القدر ، ويعرف هيجل القدر بأنه « القوة الواحدة والكلية التى تتجاوز خصـــوصيات الآلهة الفردية » (١٢٥) ، وبالتالى يشعر الفنان أن القدر لا يمكن أن يقدم فى مظهر فردى ، فيشعر بحاجته بتجاوز هذا الشكل من الفن ، لأن الشكل الأخير للآلهة التى يشخصها فى صـــورة أفراد تجعل من البشر والآلهة يتصارعون ويحتاجون الى الانصياع لأمر القدر ، والا كتب عليهم السقوط .

ويرى هيجل أن الأسباب التى أدت الى انحلال الفن الكلاسيكى من داخله هى : **أولا** : ســـيادة النزعة التشبيهية Anthropomorphism

---

(١٢٣) Ibid : pp. 500-501.

(١٢٤) Ibid : p. 502.

(١٢٥) Ibid : p. 503.

التى عجلت بسقوط الآلهة الاغريقية لدى الفنانين ، لأنه لم يعد يجد فيها هذا الشعور بالطمأنينة ولهذا يشيح الفنان ويبتعد عن هذا الشكل الذى يعمل على تشــبيه كل شيء بالانسان ، لكي يرتد الى ذاته وينطوى على نفسه · **ثانيــا** : غياب الذات الباطنية ، لأن المغــالاة فى تشبيه الآلهة الاغريقية وخلع الصفات البشرية عليها يفتقران الى وجود انسانى فعلى ، جسدى وروحى على حد سواء · ويرى هيجل ان المسيحية ههى التى وهبت العالم هذا الواقع الذى يتكون من جسد وروح ، ومثلت الله من خلال المسيح ، وعلى هذا النحو تم الاعتراف بالجسم رغم الطابع السلبى لما هو طبيعى وحسى ، واعتمد الفن الكلاسيكى على التشبيه والتجسيم وغياب الذات الباطنية (١٢٦) · **ثالثا** : الانتقال الى المسيحية (*) الموضوع للفن الحديث ، وبالتالى لم يعد الفن الكلاسيكى قادرا عن التعبير عنها ، لأن الفن الحديث أو الفن الرومانتيكى يعتمد على مفهوم للجمال مغاير لمفهوم الجمال الكلاسيكى ، فمفهوم الجمال فى الفن الرومانتيكى هو التعبير عن توافق الروح مع ذاتها ــ أى جمال النفس الباطنى ــ ، بينما مفهوم الجمال الكلاسيكى هو الاتحاد بين الداخل والشكل الخارجى ، وكل منهما يعبر عن الآخر ويحتويه · **رابعا** : ان المسيحية كموضوع للفن الحديث أدت الى ظاهرة تقلص واضمحلال الآلهة والأبطال الاغريقية · **خامسا** : أن هيجل لا يغفل ذكر الشروط الحضــارية التى أدت الى انحـــلال الفن الكلاسيكى فى مضماره الخاص ، فيرى أن حاجة الانسان الى حرية أرقى من تلك التى توفرها له الحياة السياسية قد خلقت تعارضا بين الذات الباطنية والواقع الخارجى ، ولهذا لم تعد هناك وحدة بين غايات الفرد وغايات الدولة ــ التى كانت موجودة فى العصر اليونانى ، ولذلك يتخذ الفرد ــ الذى لم يعد يجد اشباعا لحاجاته فى الواقع الخارجى ــ موقفا سلبيا ومعاديا للواقع الخارجى ، لأنه يرى أن هذا الواقع الذى يتناقض معه هو واقع منحط أو أدنى منه ، ولذلك حاول الفن امتصــــاص هذا التناقض بين الفرد والواقع الخارجى ، ولذلك كان لابد أن يظهر شكل

---

(١٢٦) Ibid : p. 506.

(*) يورد هيجل نماذج من الأدب الحديث الذى يعبر عن هذا الانتقــال من الديانة اليونانية الى المسيحية مثل قصيدة الهة الاغريق Götter Griechen Lands لشيلر ، وقصيدة بارنى Patny (١٧٥٣ ــ ١٨١٤) حرب الآلهة Laguerre des Dieux · واللوساندة Lucinde لمؤلفها ف· ف· شليجل ، وخطيبته كورنيثا Braut vot Kornith لجوته · ويخــلص هيجــل من تحليلــه لهــذه النمــاذج الى أن الديانــة الاغريقيــة ، كانت تعكس رؤية ما للعــالم ، كذلك فالديانة المســيحية ــ بالحوار السلبى والايجــابى معها ــ تخلق رؤية للعــالم ايضا ، وهذه الرؤية الاخيرة كانت موضوع الفن الحديث ·
See : Hegel : op. cit., pp. 508-9.

فنى جديد ، يتجاوز الفن الكلاسيكى الذى يعبر عن وحدة الفرد والواقع الخارجى (١٢٧) ·

والشكل الفنى الذى واكب مرحلة انحلال الفن الكلاسيكى وعبر عنها هو الهجاء Satira الذى نجده بشكل واضح لدى اسطوفانيس ، الذى استخدم الكوميديا لنقد الجوانب الأساسية فى عصره · والهجاء - بهذا المعنى - لا يدخل ضمن نطاق الفن الرومانتيكى بوصفه شكلا فنيا جديدا مختلفا ، وانما هو ضمن المرحلة الاخيرة التى تعبر عن انحلال صورة الفن الكلاسيكى ، لأن الهجاء لم يستطع امتصاص التناقض بين الانسان والعالم ، ولم يستطع أن يصيغه فى صورة فنية جديدة ، وانما هو مجرد هجوم على شكل التناقض بين الانسان والعالم فقط ، ولذلك فهو لا يحقق علاقات ثرية ، تعنى نهاية صورة الفن الكلاسيكى ، لأنها تلغى الآلهة تصالحا شعريا ، بل يكتفى بأن يقيم بين حدى التناقض - الانسان والعالم - لن يجد ذاته فى العالم الحسى ، وانما من خلال توافقه مع ذاته الباطنية ، والهجاء هو تعبير الروح النبيلة حين يثور بسخط غاضب ، أو سخرية التشكيلية ، وجمال العالم الانسانى سواء بسواء ، ويعبر الهجاء - اذن - عن انفصال العالم الروحى عن العالم الحسى ، ويخلص الى أن الانسان ناعمة ، أو تهكم جارح على الحياة المليئة بالرذيلة ، لكى يندد بالعالم الذى يتناقض تناقضا صارخا مع فكرته المجردة عن الفضيلة والحقيقة · والهجاء - الذى لم يستطع النظريات الفنية الشائعة فى عصر هيجل تصنيفه - هو الشكل الفنى الذى يمثل هذا التناقض السافر بين الذاتية المتناهية والعالم المنحط ، وهو لا يمت بأى صلة الى الملحمة Epic كما لا يندرج فى عداد الشعر الغنائى Lyric لأن الهجاء لا يعبر عن العواطف ، وانما يعبر عما هو خير وضرورى فى حد ذاته بشكل عام (١٢٨) · واذا كان الهجاء لا يتمتع بهذه السمة من الجمال الحر الذى يشكل مصدرا للمتع الجمالية ، فانه لا يمكن اعتباره عملا شعريا (*) وبالتالى لا يمكن اعتباره عملا فنيا ، لأنه يمثل الشكل الانتقالى للمثال الكلاسيكى فى آخر مراحله · وقد ظهر الهجاء بشكل واضح عند الرومان ، لأن روح العالم الرومانى تعبر عما يريد الهجاء الافصاح عنه ، ولهذا يشتهر الرومان بالأعمال الكوميدية والهجائية مثل أعمال بلاوطس Plautus (٢٥٤ -

---

(١٢٧) Ibid : p. 512.

(١٢٨) Ibid : p. 514.

(*) معروف عند هيجل أن العمل الفنى الحقيقى هو الجمال الحر ، وهو الشعر ، فكلمة الشعر لها عنده معنى ، فهى من جهة تعنى فن الشعر ، وتعنى ايضا كل عمل فنى حقيقى ·

١٨٤ ق٠م) وتيرنسيوس Terence (١٩٠ ـ ١٥٩ ق٠م) وأينوس Ennius (٢٣٩ ـ ١٦٩ ق٠م) (١٢٩) وأعمال هؤلاء هى محاكاة للأعمال الكوميدية الاغريقية أكثر منها نتاج رومانى أصيل ، وقد حاول هؤلاء التعبير عن سخطهم الفاضل على رذائل العالم الذى كانوا يعيشون فيه ، ولذلك نجد هوراسيوس (٦٥ ـ ٨ ق٠م) يستلهم فى شعره الغنائى ، الروح والأساليب الإغريقية ، ويرسم فى رسائله ـ التى يشف فيها عن ذاته ـ ولوحة حية لأخلاق زمانه ، ويوضح كيف تدمر حماقات عصره ومغالاة بنفسها بنفسها ، بفعل الاختيار الأخرق للوسائل المستخدمة فى تحقيقها ٠ والموقف الذى يتخذه ازاء بؤس الحاضر المخزى هو موقف اللامبالاة الرواقية ، والصلابة الداخلية لروح فاضلة ، وانعكس هذا الموقف ذاته ، وبالطريقة ذاتها ، فى التأريخ للفلسفة الرومانية ، وهذا واضح لدى سالوستتى Sallust (٨٦ ـ ٣٥ ق٠م) (١٣٠) ، ويرى هيجل أن الهجاء لا يلائم عصره ، لأن النوع الهجائى يرتكز الى مبادىء صلبة ، لا تتفق وطبيعة عصره ، لأنه تمليها حكمة مجردة وفضيلة متزمتة ومكتفية بذاتها ، وهى تعجز ـ بتناقضاتها ـ عن المساهمة فى زوال الجوانب القائمة والخاطئة من الحياة وتلاشيها أمام نور الحق الباهر ٠ والفن ـ كما هو الحال به دائما ـ لا يستطيع أن يخون مبدأه الجوهرى ، وهو مقاومة الانفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعى الخارجى ، لأن الفن يسعى ـ بجميع الوسائل ـ الى الوصول الى التركيب بين الواقعى والحقيقى ، وبفضل هذا السعى يتحقق الفن الحقيقى ٠

٣ ـ صورة الفن الرومانتيكى : The Romantic Form of Art

تتحدد صورة الفن الرومانتيكى ـ شأنها شأن الفن الرمزى والفن الكلاسيكى ـ بالمفهوم الداخلى للمضمون المطلوب تمثيله فى العمل الفنى ، ولذلك يبدأ هيجل حديثه بالحديث عن المبدأ الذى يرتكز عليه هذا المضمون الذى يجسد رؤية جديدة للعالم ، ويجسد شكلا فنيا جديدا أيضا ، هذا المبدأ هو مبدأ الذاتية الداخلية Inner Subjectivity التى تعكف على ذاتها حين تجد أن التظهير الجسمانى للروح هو عارض

(١٢٩) Ibid : p. 514.

(١٣٠) Ibid : p. 515.

ومؤقت ، فتسعى الى الارتقاء . فبدلا من أن كانت تبحث عن ذاتها فى الخارج الموضوعى الحسى ، بوصفه متطابقا معها ، فانها تسعى الى توافق ما مع ذاتها ، ولهذا تتحلل صورة الفن الكلاسيكى لتفسح المجال لصورة أخرى ، تسعى ــ فيها ــ الروح الى وجود ملائم لطبيعة من خلال العالم الروحى ، لأن جمال المثال الكلاسيكى لا يمثل الهدف الاسمى والغاية الأخيرة للفن الرومانتيكى ، وذلك لأن الروح فى المرحلة الرومانتيكية يعى أن حقيقته لا تتمثل فى الغوص فى الجسمانى ، وانما فى انسحابه من الخارج ليرتد الى داخل ذاته ، وحين يتجسد هذا المضمون فى شـــكل جميل ، نجد الجمال الكلاسيكى يصير جمالا ثانويا ، لأن الجمال ــ هنا ــ هو جمال روحى صرف ، الذى تتجســد فى جمال الذات اللامتنــاهية والروحية فى ذاتها . ولكى يجد الروح مستقرا له فى اللامتناهى . فانه يتسامى الى ما فوق الشخصية الشكلية والمتناهية ، الى المطلق ، ولهذا يسعى الفن الرومانتيكى الى الغاء النزعة التشبيهية الاغريقية ، ويحاول العثور على نزعة تشبيهية أخرى ، تكن أكمل وأمثل فى التعبير عن الروح بوصفه مطلقا لا متناهيا (١٣١) . ويمكن أن نتســـاءل ــ هنا اذا كان المضمون هو الذى يحدد شكل الفن (*) عند هيجل ، فما هى العناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانسى التى تحدد لنا صورته وشكله الخاص ؟

ان تزايد وعى الانسان بذاته ، وعدم اكتفائه بالمظهر الجســمانى فحسب للتعبير عن الروح ، هو الذى جعل الانسان يرتد الى ذاته ليدرك الوحدة وسط هذه المظاهر المختلفة الخارجية ، ولهذا فان مبدأ الذاتية الداخلية التى يرتكز عليه الفن الرومانتيكى يتضح حين يرد الانسان جميع الآلهة ، ذات الطابع الخاص ــ فى الفن الكلاسيكى ــ الى مبدأ الذات الروحيــة ، ويترتب على هــذا ، الانتقال من الآلهة المتعددة ــ فى الفن الكلاسيكى ــ الى الاله الواحد (١٣٢) فى الفن الرومانتيكى ــ الذى يتمتع بسيادة مطلقة ، ولا يتحلل الى مجموعة من الشخصيات والوظائف ذات الطابع الخاص كما هو الحال فى الفن الكلاسيكى . ويرى هيجل أن هذه الذاتية المطلقة لا يمكن أن تكون موضوعا يتناول الفن ــ حين تكون مجردة ــ الا اذا انخرطت فى الواقع الخارجى ، ثم ترتد الى ذاتها ، فبفضل هذه

---

(١٣١) انظر : Ibid : p. 518.

(*) اذا كان المضمون هو الذى يحدد الشكل ، فانه يمكن تحديد مضمون الفن من خلال دراسة اشكال الفن وموضوعاته والتعديلات المختلفة التى تطرأ عليه ، وهنا تظهـر الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون . فكل منهما يؤدى للآخر ، وقد طبق هيجـل هذه فى المحاضرات حول الفن الجميل باشكال مختلفة .

(١٣٢) Ibid : p. 520.

الحركة والانتقال الى الواقع والارتداد الى الذات ، فانه يتكشف المطلق الحقيقى والأصيل ، ويصبح بالتالى فى متناول الادراك والتمثيل الفنى ، فالاله – فى الفن الرومانتيكى – يتظاهر فى الطبيعة والوجود الانسانى بوصفهما ذاتية واقعية والهية ، ولا يسعى الى التقليل من شأن الطبيعة والانسان كما هو الحال فى الفن الرمزى ، ولكن هذا لا يعنى أن وجود الله واقعة حسية وطبيعية ، وانما وجود الله عند هيجل واقعة تتجاوز الحس ، فيقول : « انه الحسى وقد صار ذاتية روحية » (١٣٣) ويمكن أن نلاحظ – هنا – أن هيجل فى تصوره للفن الرومانتيكى يرتكز الى مفهوم وحدة الوجود Pantheism ، فالله – كما يتصوره هيجل – ليس محض مثال يولده الخيال ، بل انه يتدخل فى تناهى الواقع الخارجى ، ويبقى دوما لا متناهيا فى ذاته ، ويكون هو – ذاته – مصدر هذا اللامتناهى . ولهذا فان الفرد الواقعى يصبح تظاهرا لله ، ويصبح الفن – بحكم ذلك – له الحق فى استعمال الشكل الانسانى الخارجى للتعبير عن المطلق ، ولهذا لا تصبح مهمة الفن الرومانتيكى هى جعل الخارجى الحسى يعبر عن الداخل ، بل مهمته هى صيانة استقلال الفرد ، وجعل الوعى الروحى لله قابلا للادراك فى الفرد . ولهذا فلم تكن مهمة الفن الرومانتيكى هى نفس مهمة الفن الرمزى ، الذى كان يمثل الالهى من خلال الموضوعات الطبيعية والحيوانية ، وليست مهمته هى مهمة الفن الكلاسيكى الذى كان يمثل الالهى من خلال الآلهة التى تشع جمالا ، ومن خلال الأبطال والأفعال ذات الصلة بالواجبات العائلية والسياسية ، لكن مهمة الفن الرومانتيكى هى التعبير عن الانسان الفردى الواقعى الذى يمتلك حياة داخلية ، ولهذا فهو يكتسب قيمة لا متناهية بوصفه المركز الأوحد الذى تتهيأ فيه وتشع منه الحقيقة المطلقة (١٣٤) .

ويقارن هيجل بين الفن الرومانتيكى والفن الكلاسيكى ، فيبين أن الفن الكلاسيكى الذى وجد أكمل تعبير له فى النحت اليونانى ، ولكن الهيئة التشكيلية لا تعبر عن حركات الروح ونشاطه الذى يترك دائرة التمثيل الخارجى ويرتد الى ذاته . فما يفتقر اليه الفن الكلاسيكى هو الذاتية الموجودة لذاتها ، الواعية بذاتها ، والتى تريد ذاتها . ويظهر هذا واضحا فى افتقار تماثيل النحت الاغريقى الى نور البصر ، هذا البصر الذى تفصح به النفس عن ذاتها ، بكل بساطة ، ويقصد هيجل بذلك أن

---

(١٣٣) ولمزيد من التفاصيل حول الله عند هيجل يمكن الرجوع الى الكتابات اللاهوتية الأولى ومحاضراته فى فلسفة الدين وانظر ايضا : جيمس كولينز : الله فى الفلسفة الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل (سبق الاشارة اليه) من ص ٢٧١ – ٢٣٢ .

(١٣٤) Hegel : op. cit., p. 520.

أروع آثار النحت الجميل لا تقدم التركيز الروحي العميق للداخل ، فالنور الروحي ينبثق من المشاهد الذي يتلقى ويشاهد التماثيل ، ولا ينبثق من التماثيل ذاتها ، ويفسر هيجل هذا بسبب طبيعة الآلهة الاغريقية ذاتها ، التي ترتكز الى نور طبيعي لا ينير سوى الموضوع الجسماني ، بينما مفهوم الله — في الفن الرومانتيكي — يعي ذاته ، وينفتح ويتكشف لباطن المؤمنين ، والنفس اللامتناهي واتكفاء الروحي على ذاته هو الذي يلغي انتشاره الكامل في الجسماني ، لأنه كيف يمكن للامتناهي أن يحدد نفسه في جسم متناهي عرضي (١٣٥) .

وكيف يعبر الفن الرومانتيكي عن المطلق ؟ أو كيف تظهر الذاتية المطلقة في الفن الرومانتيكي ؟

يرى هيجل أن الذاتيـة المطلقة يمكن أن تظهر بكيفيـات ثلاث : أولها المطلق بوصفه روحا يعي ذاته ، ويمثل — هنا — الانسان بوصفه تعبيرا عن الالهي ، لأن حياة الانسان وآلامه وموته وبعثه تكشف للوعي المتنـاهي ما هي حقيقة الله ، الأبدي ، اللامتناهي ، وقـد حاول الفن الرومانتيكي أن يمثل هذا المضمون في قصة المسيح والسيدة مريم العذراء « عليهما السلام » ، والحواريين ، قد صور الفن الرومانتيكي الله بوصفه الكلي ، الذي يتجلى في الحياة الانسانية ، وهو ليس محدودا بالوجود في — الهنا — الفردي المباشر لسيدنا المسيح ، وانما يمتد ليشمل الانسانية كلها ، هذه الانسانية التي يفصح فيها الله عن حضوره . وهذا يعني تحقيق الوئام والتصالح بين الروح وذاته الموضوعية ، ويعني ولادة عالم الهي ، بباطنه مبدأ التصالح مع واقعه (١٣٦) وثانيهما : يرى هيجل أن هذا التطابق والتصالح بين الروح وذاته ، ليس فعلا مسبق الوجود في الواقع الدنيوي ، وانما يتم نتيجة تسامي الروحي وهذا التسامي لا يتحقق الا حين يتحرر الروح من تناهي وجوده المباشر لكي يرقى نحو حقيقته ، ولكي يحقق الروح ذلك ، لابد أن يبدأ بالانفصـال عن ذاته وبمعارضة تناهيه باللامتناهي في ذاته ، بمعنى أننا اذا كنا نفهم الله بنبذ كل شيء متناهي عنه ، فان الانسان يرتقي الى الله عن طريق التحرر من الوجود الطبيعي المتناهي المباشر ويرتبـط هذا التحرر بالم لا متناهي نتيجة للتضحية بالذات ، ولذلك إذا كان الفن الكلاسيكي قد نمت الألم والموت في فن النحت ، فان الفن الرومانتيكي أضفى عليهما طابعا من اللزوم والضرورة وبفضل هذا الانفصال — أي الانفصال عن الوجود الجسماني

---

(١٣٥) Ibid : p. 221.

(١٣٦) Ibid : p. 221.

المباشر – يصبح الروح قادرا على تحطيم القيود التى تشد ارتباطه الى هذا الوجود المباشر ، لكى يدخل الى مملكة الحقيقة ، بمعنى أن الانســـان المتناهى لكى يرتقى الى الله ، فلابد أن يتحرر من الوجود المتناهى ، ونتيجة لهذا التحرر من الأشياء العرضية التى ليست لها قيمة يصبح الانسان هو الواقع الحقيقى الذى يعبر عن التموضع الالهى (١٣٧) ·

ويشعر الانسان مع عملية التحرر من الواقع المباشر الى الله بالألم اللامتناهى والموت والاحساس المؤلم بالعدم وبعنايات الروح والجسد ، ولذلك يتوقف هيجل عند الألم والموت فى الفن الرومانتيــكى ويقــارن بينهما ، وبين الألم والموت فى الفن الكلاسيكى ، ويرصد هيجل تطور مفهوم الموت لدى الاغريق الذين عبروا عنه فى الفن الكلاسيكى ، فقد أدرك الاغريق – فى البداية – المدلول الجوهرى للموت ، فاعتبروا الموت مجرد انتقال –لا خوف فيه ولا رهبة – وتوقف لا تترتب عليه أى عواقب أخرى بالنسبة للفرد المتوفى (١٣٨) · وهذا يعنى أن الموت له طابع سلبى فى الفن الكلاسيكى ، لأنه يمثل نفيا لكل شىء فى الواقع ، ولكن مع تقدم التفكير والوعى الذاتى – خصوصا لدى سقراط – نجد أن الموت يكتسب صـــفة الخلود ، ويصبح له معنى أعمق واشباع لحاجة أكثر وتطورا · ويورد هيجل مثالا على ذلك من الأوديســـا (النشيد الحادى عشر) (*) يوضح هذا التطور فى مفهوم الموت لدى الاغريق ، (يقابل أوليس البطل أخيل فى العالم الآخر ، ويهنئه على أنه أسعد حالا من جميع أولئك الذين عاشوا قبله وسيعيشون بعده ، لأنه أصبح ملكا على الأموات ، فيرد أخيل ، انه كان يتمنى أن يكون خادما أجيرا لدى رجل فقير ، على أن يكون ملكا على الأموات ، أما فى الفن الرومانتيكى فيتمثل الموت وكأنه ارتقـاء للنفس الطبيعية والذات المتناهية ، والهدف من الموت فى الفن الرومانتيكى هو تحرير الروح من تناهيه وازدواجيته ، وكذلك مصالحة الذات روحيا مع الموت ·

والطابع السلبى للموت فى الفن الكلاسيكى ، يظهر لدى الاغريق ، لأنهم كانوا يرون فى الوجــود الطبيعى والخارجى الدنيــوى هو وحده الوجود الايجابى ، وبالتالى كانوا يتصورون ان الموت هو الغاء أو حذف للواقع المباشر ، بينما نجد أن للموت فى الرؤية الرومانتيكية للعالم مدلولا ايجابيا ، لأنه يمثل نفى السلب ، لأنه اذا كان الوجود الطبيعى هو سلب

---

(١٣٧) Ibid : p. 222.

(١٣٨) Ibid : p. 523.

(★) الابيات ٤٨٢ الى ٤٩١ من الاوديسا ·

الروح ، فالموت هو نفى لهذا الوجود السلبي ، ومن ثم تحقيق التصالح للروح مع المطلق ، والمقصود بالموت هنا ، ليس الموت الذى ينزل بالانسان وكأنه قدر طبيعي ، وانما الموت الذى يعبر عن الصيرورة التى لابد للروح من اجتيازها حتى يرقى الانسان الى حياة حقيقية بمعنى الكلمة (١٣٩) ٠

ثالثا : أما الكيفية الثالثة لتظاهر الروح المطلق ، فهى تتمثل فى الانسان الذى يبقى حبيس حدود الانسانى ولا يتجاوزها ، الى التعبير عن الالهى ، أو الارتقاء الى الله والتصالح معه (١٤٠) وهنا يكون المضمون متناهيا ، وتوجد طريقتان فى تصــور هذا المضمون فاما أن يتقدم الروح ضمن بيئته التى توفر له احتياجاته ، وبالتــالى يحاول ان يحقق التوافق مع روحه الداخلية واما ان ينحط الروح الى الغرق فى الجوانب الجزئية للوجود ، ولا يحقق أى استقلال أو رضا عن الذات ، لأن هيجل يعتقد أن الانسان لا يجد وجوده الحقيقى أو يحقق وفاقه مع ذاته الا اذا قام بعمل ما ينفى فيه الطابع السلبى للروح والطبيعة ولا يغرق فيهما ٠

يناقش هيجل بعد ذلك ــ العلاقة بين المادة الموضوعية ونمط التمثيل فى صورة الفن الرومانتيكى ، فالفن الرومانتيكى لم يعد يعتمد على الطبيعة فى تمثيل الالهى والمطلق ، لأن الطبيعة نقدت قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق ، وكأجزاء مكونة له ، كما هو الحال فى الفن الرمزى الذى يخضع لتشكيلات الطبيعة فى عملية التعبير الرمزى ، ويرى هيجل أن السبب فى ذلك ــ أى عدم الاعتماد على الطبيعة فى الفن ــ يرجع الى أن المشكلات الكبرى ذات الصلة بنشأة العالم وأصل الانسان ومصيره وغايات الطبيعة قد فقدت مبرر وجودها فى أشــكال الفن ، منذ وعى الانســان أن الله قد تجلى فى الروح ، ولهذا فان المضمون قد تكثف وتركز فى داخلية الروح ، أى فى النفس التى تصبو الى الاتحاد مع الحقيقة وتسعى الى استحضار الالهى وتثبيته فى الذات ٠ ولهذا فان موضوع الفن الرومانتيكى الرئيسى هو صراع الانسان الداخلى مع نفســه ، بهدف التصالح مع الله ، وتحقيق الشخصية والحفاظ عليها وتمثيلها فى مظهر الهى ، ولهذا نجد أن هذا المضمون المطلق متركز فى بؤرة النفس الذاتية ، والصيرورة تتم داخل الانســان ، ولهذا فان دائرة المضمون تتعرض لتوسع جديد يأخذ بعدا لا متناهيا ، ولهذا فهو يتفتح فى أشكال متعددة لا حصر لها ٠ ان المطلق الكلى فى ذاته ، كما يعرض نفسه للوعى الانسانى ، هو الذى يؤلف

---

(١٣٩) جان شورون : الموت فى الفكر الغربى ، ترجمة : كامل يوسف حسين ، مراجعة د٠ امام عبد الفتاح ، عالم المعرفة ، الكويت (٧٦) ، ابريل ١٩٨٤ ، ص ١٦٢ ــ ١٦٦ ٠

(١٤٠) Hegel : Aesthetics, p. 528.

المضمون الداخلي للفن الرومانتيكي ، وهذا الفن يجد بالتالي مادة له لا تنفذ في الانسانية كلها وفي مجمل تطورها ، والفن الرومانتيكي لا يمثل هذا المضمون بصفته فنا (كما يفعل الفن الرمزى الذى يعبر عن الالهى والفن الكلاسيكي الذى يعبر عن توافق الالهى مع الخارجي في شكل متطابق) وانما هو يعطى الحقيقة التى استمدها من الدين شكلا فنيا ، لأن الدين بوصـــفه العام للحقيقة هو الذى يشـــكل المسلمة الأساسية للفن الرومانتيكي (١٤١) .

ولهذا فان الفن الرومانتيكي يقدم فهما خاصا للجمال ، الذى يعبر عن توافق الروح مع ذاتها بعد ان كانت تتميز الروح بتوافقها مع الشكل الخارجي في النمط الكلاسيكي ، ولذلك أصبح الحب هو العاطفه المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسيداتها الفيزيائية » (١٤٢) ، وذلك يحرص النمط الرومانتيـــكي على الجوانب الداخليـة لكل ما هو عرضى فى الأشـــكال الخارجيه ، لأنه تجاوز الكلاســيكي الذى يعبر عن التطابق بين الروح والجسد ، لكي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها توافقا داخليا ، لهذا فهو يبرز الســمات المميزة لكل ما هو نقيض الجمال فى النمط الكلاسيكي ويعطيها مكانة لا متناهية ، ولهذا نواجه عالمين اثنين فى صـــورة الفن الرومانتيكي ، أولهما : العالم الروحى الكامل فى ذاته ، للنفس المطمئنة المتصالحة مع ذاتها ، وثانيهما العالم الخارجى ، بما هو كذلك ، الذى يصبح نتيجة تراخى الروابط بينه وبين الروح واقعا اختباريا تماما ، لا ينطوى شكله على أية أهمية بالنسبة الى النفس (الروح) ، وبينما الروح لا يهتم بالعالم الخارجى فى النمط الرومانتيكي نجد أن الروح فى النمط الكلاسيكي تجد فى الواقع الخارجى الواقع الأمثل بحيث يكون الخارج صالحا للتعبير عن الداخل ، واذا كان الفن الرومانتيكي يترك للعالم الخارجى حريته التامة ، فلا يفرض عليـه أى أكراه ولا يخضعه لأى اكراه ، لأنه لا يهتم بالخارج الا بقدر ما يتصل بالروح ، وبقدر ما يعبر عن الداخلية بما هى كذلك ، أى عن التوافق التام للروح مع ذاتها ، بينما نجد أن النمط الكلاسيكي كان يهتم بالخارج من حيث تعبيره عن اتحاده بالداخل ، والنمط الرومانتيكي حين يدخل الخارجى فى العمل الفنى فانه يجرده من كل سماته الطبيعية ، بحيث لا يكون للواقع الخارجى الموضوعى أى حضور فى العمل الفنى ، ولذلك يتحول الخارجى فى الفن الرومانتيكي الى مجرد صوت منبثق عن مصدر خفى ، وكأنه موسيقى

---

(١٤١) Ibid : p. 525.

(١٤٢) د. اميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٢٢ .

محض تنتشر موجاتها في عالم لا يشكل بظاهراته المتنافرة ، سوى انعكاس واهن لكينونة الروح فى ذاتها .. ولهذا فالغنائية Lyrical أو الموسيقى Musicهى التى تؤلف السمة الأساسية الجوهرية للفن الرومانتيكى ، حتى اننا نلتقى بها فى الأعمال التشكيلية التى تحيط بها الغنائية كأنها هالة ، أو انبثاق ضبابى للروح (١٤٣) .

ومراحل تطور صورة الفن الرومانتيكى متعددة : أولا هذه المراحل هى : المرحلة الدينية التى تدور حول قضية الفداء Redemption المستمدة من تاريخ حياة المسيح فى مولده وموته وبعثه ويحاول الانسان فى هذه المرحلة بلوغ مستوى الألوهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة (١٤٤) والمرحلة الثانية : تتمثل فى ايجابية الذات الانسانية الحرة ، التى تحاول اثبات شخصيتها الانسانية من خلال ثلاثة مشاعر رئيسية هى مشاعر الشرف والحب والوفاء Love and Fidelity أما المرحلة الثالثة فهى آخر مراحل صورة الفن الرومانتيكى التى يعبر عنها هيجل تحت عنوان : Formal الاستقلال الشكلى للشخصية Independence of Character وفيها يميل المضمون — فى العمل الفنى — الى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضى ، فتتضخم قدرة الفنان على حساب العمل الفنى نفسه ، وهكذا سنرى أن الفن الرومانتيكى يضفى — فى خاتمة المطاف — طابعا عرضيا على الخارج والداخل على حد سواء ، ويقيم بين هذين المظهرين انفصالا ، يعنى — فى واقع الأمر — نفى الفن بالذات ، ويظهر الى حيز الوجود حاجة الوعى الى أن يكتشف — كى يعقل الحقيقة — أشكالا اسمى من تلك التى يقدمها الفن (١٤٥) .

(أ) المجال الدينى للفن الرومانتيكى :

The Religious Domain of Romantic Art.

اذا كان المضمون الجوهرى لتمثلات الفن الرومانتيكى هو اتحاد الروح مع ذاته ، وهذا المضمون يختلف عن مضمون الفن الكلاسيكى ، فتبعا لهذا فان مثال الفن الرومانتيكى يتبدى فى مظهر مغاير تماما للفن الكلاسيكى . لهذا يحرص هيجل فى شرحه للمرحلة الأولى للفن الرومانتيكى على ابراز النموذج الأساسى لنمط تمثيل المطلق فى الفن الرومانتيكى .

---

(١٤٣) Hegel : Aesthetics, p. 523.

(١٤٤) Ibid : p. 528.

(١٤٥) Ibid : p. 528.

فاذا كان الالهى يرد فى المثال الكلاسيكي الى حدود الفردية ، لأن نفس كل اله تظهر فى جميع تفاصيل شكله الخارجي ، لأن الفن الكلاسيكى يقوم على أساس وحدة الفرد غير القابلة للانقسام بين الداخل والخارج ، فان مفهوم الذاتية المطلقة ــ الذى يعتبر المبدأ الرئيسى الذى يرتكز عليه الفن الرومانتيكى ــ يتضمن ــ على عكس مثال الفن الكلاسيكى ــ التعارض بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية ، واذا تحقق توســط لهذا التعارض ، فانه يجعل الذات تشارك فى الجوهر الشامل ، ويجعل من الجوهر ذاتا مطلقة يعى ذاته (١٤٦) ٠

ولكن الذاتية لا يمكن أن تصــير روحا بالمعنى الواقعى للكلمة ٠ (يقصد هيجل أن الجسم الخارجى للذات يؤلف جزءا أساسيا منها ، وبالتالى لا يمكن للذات أن تصير روحا الا اذا تحررت من الجانب الجسمانى للوجود الانسانى ، لأن هذا الجانب يربطها بالوجود الأرضى) ــ الا عن طريق معارضة عميقة لهذا العالم المتناهى ، وبعد الغاء التعارض والتصالح مع المطلق ، ترقى الذات الى أفق جديد تصبح معه روحا مطلقة ٠ وحينذاك يواجهنا واقع جديد ، واقع يندرج فى مجال الروح ، ونتيجة لهذا يعنى هيجل أن واقع مثال الفن الرومانتيكى يقع فى دائرة الروح ، لأن الفن الرومانتيكى يظهر فى شكل روحى ، ولذلك فالجمال الرومانتيكى الذى يعتمد على توافق الذات مع نفسها ، ويعبر عن نفسه فى الحب ــ يختلف ــ كل الاختلاف ــ عن الجمال فى النمط الكلاسيكى الذى يعتمد على اتحاد الروح مع الخارج ويعبر عن نفســـه ، فى تعبير الداخلى عن ذاته فى الخارجى ٠ ولذلك نجد الجمال الاغريقى يصور داخلية الفرد الروحية فى شكلها الجسمانى الخارجى المحض ، بينما لا يمكن للخارج فى الفن الرومانتيكى أن يعبر عن داخلية الروح الا اذا بين أنه لا يعبر عن الروح كلها ، لأن للروح مستويات آخر لا يمكن للفن أن يعبر عنه فى تمثيلاته الخارجية ٠ ولذلك فالجمال الكلاسيكى الذى يضفى على الشكل الخارجى الطابع المثالى ، يصبح ــ فى الفن الرومانتيكى ــ هو جمال النفس ذاتها ، وهو التعبير عما هو دفين وعميق فيها ، وعن الكيفية التى يولد ويتطور بها المضمون الباطنى للذات دون أن يختلط بالغلاف الخارجى ، الذى يخترقه من أقصاه الى أقصاه (١٤٧) ٠ وهكذا بدلا من الوحدة الكلاسيكية بين الداخل والخارج يتجه الفن الرومانتيكى الى البحث عن تلوين الشكل الداخلى للروح بجمال جديد ، ولهذا فهو لا يهتم بالجمال الخارجى المحض ، ويكتفى بأخذ الخارجى كما يجده فى الواقع المبــاشر ويدع له الحرية

---

(١٤٦) Ibid ; p. 530.

(١٤٧) د٠ أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٢٢ ــ ١٢٣ ٠

ليتلبس الشكل الذى ينزع اليه عقويا • وذلك لأن التصالح مع المطلق في الفن الرومانتيكي هو فعل يتم فى قرارة النفس ، رغم أنه يعبر عن مضمونه وهدفه •

ونتيجـة لعدم اهتمـام الفن الرومانتيكي بهذا الاتحاد بين الروح والجسم الذى يضفى عليه طابعا مثاليا ، فان أضفى طابع خاص للتمثيل الأكثر تخصصـا للخـارج الفـردى هو طابع وصـف الشخصـيات Portraiture (البورتريه) (١٤٨) وهو النسخ الحرفى للقسـمات والأشكال كما توجد فى الطبيعة ، وكما صاغها الزمن ، بكل ما يشوبها من عيوب ونواقص دون أى مجهود للتخفيف منها ، أو اضفاء طابع مثالى عليها • واذا كانت الأعمال الفنية ـ فى الفن الكلاسيكى ـ حين تدرك ذروة تحققها تظل أسيرة نفسها ، لأنها تنظر للخارج بوصفه معبرا عن الداخل ، واذا كانت هيئات الآلهة والنحت الكلاسيكي ، تبين انها لا تشبه البشر الا فى ظاهرها ، لأنها تغلبت على عاهات الوجود البشري ، فان الفن الرومانتيكي يجعل الخارج يشير ويوحى بما الداخل ، ولا يفصح بالكامل عنه ، لذلك فهو يترك للآخرين التعمق فى الداخل وتقييمه تقييما حرا • وقد تم هذا للفن الرومانتيكى ـ أعنى استـخدام الخارج للاشـارة الى الداخل ـ حين تنازل الله وتدخل فى الحياة المتناهية والزمنية ، لكى يقوم بدور التوسط بين الذاتية المطلقة والخارج • فالشكل الخارجى أصبح لا يظهر الا ما يملكه الانسان ، ولذلك فالفن الرومانتيكى لا يتعالى على الشكل الخارجى ، وانما يتآلف مع الواقع العادى ، وقد قصـد الفن الرومانتيكي من هذه التضحية المتعمدة بالتعبير الخارجى هو رفع جمال النفس وتعميقه واضفاء طابعا من القداسة عليه ، وهو يقصد أيضا أن يمتزج بالمضمون المطلق للروح ، وأن يجتذب الى دائرته أعمق مناطق الحياة الانسانية •

وتنبثق من هذه التضحية فكرة أخرى هي أن الذات اللا متناهية فى الفن الرومانتيكي ، بدلا من أن تبقى متوحدة مثل الاله الاغريقى الذى يحيا منغلقا على ذاته ، فانها تعقد علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءا منها ، وان لم يكن هو ذاتها ، لأنها تهتدى فيه الى ذاتهـا دون أن تكف عن وعيهـا بذاتها (١٤٩) • ويرى هيجل أن اتحاد الذاتية مع ما ليس هو ذاتها ـ هو الذى يشكل الجمال الحقيقى للفن الرومانتيكى ، أى المثال الذى يعبر

---

(١٤٨) انظر : Hegel : op. cit., p. 531 .

(١٤٩) Ibid : p. 533.

فيه الشـكل ـ المظهر الخارجى ـ عن الباطن وعالم العواقب الذاتيـة • ولذلك يعبر المثال الرومانتيكى عن علاقـات مع ذوات روحيـة اخرى مشدودة بروابط وثيقة ، والانسان لا يستطيع اظهار كل مضمون الباطن الا من خلال هذه الكائنات الروحية وهنا يعنى أن الحياة فى الآخرين ، وبالآخرين هى الحب الذى يعبر عن مثال لفن الرومانتيكى ولذلك يقول هيجل : « ان الحب هو الذى يشكل المضمون العام للفن الرومانتيكى ، اذا نظرنا اليـه من منظوره الدينى • أى الحب الذى يعبر عن سـكينة الروح (١٥٠) •

ولكى نصل الى الحب ، لابد أن نعى صيرورة الذات المطلقة ، التى بفضلها تتمكن الذات المطلقة من التغلب على تناهى الظاهرة الانسانية فى جانبها المبـاشر ، وهذه الصيرورة تجد تعبيرها فى حيـاة الله / المسيح وآلامه وموته • ولهذا فان هيجل يدرس ـ هنا ـ الصيرورة الانسانية من خلال مراحلها الحسية والروحية • ويعالـج هيجل المجال الدينى للفن الرومانتيكى ، من خلال تناوله لثلاثة موضوعات ، فيخصص الموضوع الأول لقصة الفـداء المسيحى Redemption ، وفيها يبين ظهور الروح المطلق بواسـطة الله فى مظهر انسانى ، ويتناول فى الموضوع الثـانى ، الحب فى شـكله الايجابى ، وهو شكل عاطفة اتحاد الانسـانى والالهى وتصالحهما ، الذى يتمثل فى العائلة المقدسة ، وحب مريم العذراء الأموى لابنها عيسى المسيح وحوارييه ، ويخصص هيجل الموضوع الثالث لطائفة المؤمنين (الشهداء) ، أو حضور الله بين البشر كنتيجة لاهتداء النفوس الى الله ، ونتيجة لالغاء الجانب الطبيعى والمتناهى فى البشر ، عن طريق عودة البشرية الى الله عن طريق التوبة والشهادة (١٥١) •

ويقدم هيجل قصة « الفداء المسيحى » من خلال تأويله للمسيحيه ، لأن كل انسـان هو الله ، والله انسـان فردى ، والدعـوة اللامتناهية المسيحية لكل انسان فرد هى أن يكون فى خدمة الله ، وأن يبقى متحدا مع الله ، بل ان الهدف من وجود الانسان هو الاتحاد بالله ، واذا ما بلغ هذا الهدف صار روحا حرا ولا متناهيا ، ولكن كيف يمكن للانسان أن يتحد بالله رغـم وجود فارق جوهرى بين الطبيعة الالهيـة والطبيعـة الانسـانية ؟

---

(١٥٠) Ibid : p. 533.

(١٥١) Ibid : p. 533.

ويرى الرومانتيكيون أن هذا الاتحاد ممكن عن طريق الاعتقاد بالله ذاته قد صار بشرا ، وتجلى كانسان فرد ، في شخصية السيد المسيح عليه السلام ، ولهذا بدلا من أن يبقى هذا التصالح والاتحاد بالله مجرد تجريد ، فانه يعرض ذاته للادراك الحسى فى شكل فرد انسانى وجد ولاجودا فعليا هو المسيح ، وهذا الاتحاد ليس مجرد احتمال ، وانما هو واقع يمكن تحقيقه عن طريق ارادة الانسان ، الذى يريد أن يتحرر من فرديته الروحية والجسدية · ولذلك يمكن أن يتم هذا الاتحاد من خلال تاريخ الانسان الفرد الذى يتحرر من فرديته الروحية والجسدية فيتألم ويحتضر ، ولكنه ينتصر على الآلام والموت ويبعث الى الحياة ثانية كالالهى · ولذلك يشكل هذا التاريخ ، ــ تاريخ الانسان الفرد الذى يتحرر من فرديته الجسمانية ــ الموضوع الرئيسى للفن الرومانتيكى المحض ، لان هذا التاريخ يقوم على التعيين الداخلى الذى يريد أن يوافق الروح فيه مع ذاتــه (١٥٢) · ولذلك قد تنطوى الحقيقة ــ هنــا ــ على عدم اللزوم الظاهرى للفن ، لان الحقيقة هى توافق الروح مع ذاتها وليس مع الخارج، ولهذا يبدو جمال التعبير والتمثيل الخارجى شيئا ثانويا ، لأن الحقيقة لها وجودها بالنسبة للوعى ، حتى خرج الفن ، وبصورة مستقلة عنه · ولكن هذا المضمون الدينى ينطوى على مظهر يفرض عليه ضرورة تدخل الفن ، لان هذا المضمون يتركز على اتحاد المطلق والالهى بالذات الانسانية القابلة للادراك التى تظهر خارجيا وجسمانيا ، بحيث لا يمكن التعبير عن الالهى واظهاره فى شــكل الفردى المشوب بكل نواقص الطبيعــة وبكل تناهى الظاهر الفردية · ومن هذا المنظور يقدم الفن الرومانتيكى للوعى الحدسى ظهور الله فى شكل هيئة فردية ذات حضور فعلى ، فى شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية للأحداث المرتبطــة بولادة المسيح وحياته وتجليه ، بحيث نجد أن ضرورة تدخل الفن تساعد على ظهور الله الفعلى والسريع الزوال ، ويصبح له ديمومة متجددة باستمرار عن طريق الفن (١٥٣) ·

أما الطابــع الخاص والعرضى للبعد الظاهرى والخارجى من الفن الرومانتيكى فانه يظهر حين نقارن بين الفن الكلاسيكى، والفن الرومانتيكى فى استخدامهما للواقع الخارجى · ففى الفن الكلاسيكى يمثل الروحى والالهى من خلال الأشكال الجسمانية ، أى من خلال الجسم وتكوينه ، ونلاحظ أن أشكال الفن الكلاسيكى ، وهى تستخدم الجسم فى التعبير عن

---

(١٥٢) Ibid : p. 534.

(١٥٣) Ibid : p. 535.

الالهى ، فانها تبعد عنه كل ما هو عادى ومتناهى وتحرص على الجوهرى الذى يعبر عن شمولية الروح ، بينما نجد الفن الرومانتيكى ــ حين يستخدم الواقع الخارجى ــ فانه يستخدم الأشكال كما هى موجودة فى الأحوال العادية ، ورغم هذا ينجح الفنان فى تحويل تلك المواد العادية والمعروفة الى وسيلة للتعبير عن العمق وعن الروحى ، من خلال استخدامه للوسائل والطرق الفنية ، لكى يعطى لهذه الأشياء والمواد العادية حياة روحية . ويتضح هذا فى أعمال الفن التشكيلى التى حاولت أن تصور المسيح ، فهى لم تحرص على تمثيله وفقاً لمفهوم المثال الكلاسيكى ، وانما حاولت ان تقدمه كما هو ، فالمسيح المصلوب المكلل بالشوك ، الذى يتجرع سكرات الموت البطىء ، المؤلم ، لا يقدم وفقاً لمفهوم الجمال الكلاسيكى . وانما يعبر عن الجمال بالمفهوم الرومانتيكى الذى يهتم بالعمق الباطنى ، ودرجة الآلم اللا متناهية ، المتحملة بصفو الهى لدى المسيح ، يعبر به من ظهور أبدية الروح (١٥٤) . ويستند هذا المفهوم ــ مفهوم الجمال الرومانتيكى ــ الى اختلاف مفهوم الموت فى الفن الرومانتيكى عنه فى الفن الكلاسيكى ، فالموت هنا ، هو حالة انتقالية ، مرحلة نمو تصالح الروح مع ذاته ، وانصهار الانسانى والالهى ، ونتيجة لهذا المفهوم الرومانتيكى عن الموت ، فان البعث والصعود الى السماء ــ فى سيرة المسيح ــ هما أنسب الموضوعات للتمثيل الفنى ، ويضيف اليهما هيجل الموضوعات المرتبطة باللحظات التى يظهر فيها المسيح وهو ينشر تعاليمه .

والمعضلة التى يحاول الفن التشكيلى الرومانتيكى حلها هى : هى كيف يمكن أن يمثل الروحى بما هو روحى فى باطنيته العميقة ، أى الروح المطلق ، اللا متناهى المتحد اتحادا حميما بالذاتية والمتسامى فوق الوجود المباشر ــ من خلال الجسمانى والخارجى الذى يعبر عن لا تناهيه ؟ (١٥٥) .

ويمكن حل هذه المعضلة عن طريق الحب الدينى Religious Love لانه هو الموضوع العينى الذى يمكن عن طريقه أن يتناول الفن الروح بما هو كذلك ، أى الروح المنظور اليه فى ذاته ولذاته ، فالحب هنا هو الشكل الذى يتيح لنا تعيين الروحية المجردة التى لا يمكن للفن أن يتناولها كما هى ، لانه لا يمكن للفن أن يتناول الموضوعات المجردة (١٥٦) . ولذلك يبدأ هيجل حديثه عن المطلق بوصفه حبا ، لأن

---

(١٥٤) Ibid : p. 538.

(١٥٥) Ibid : p. 539.

(١٥٦) Ibid : p. 539.

مضمون الحب ينطوى على اللحظات التى تشكل التصور الأساسى للروح المطلق : أى العودة الهادئة المطمئنة الى الذات ، بدءا مما هو مختلف عن الذات ، لان هذا الغير أو الآخر ، الذى تقيم معه الأنا علاقة دون أن تكف على أن تكون روحا ، أى دون أن تكون فى علاقتها به البعد الروحى ، لابد بالتالى أن يكون من طبيعة روحية ، وشخصية روحية (١٥٧) ٠

ويحدد هيجل ماهية الحب الحقيقية بأنها تكمن فى الغاء وعى الذات أو الأنا ، وفى تناسى الذات فى الآخر ، وهذا من اجل التقاء الذات من جديد وتملكها فى هذا النسيان وهذا الالغاء ، فتوسط الروح مع ذاته وتساميه الى الكلية من خلال الآخر هو الذى يشكل المطلق ، بمعنى أن الحب عند هيجل ليس هو الذات الفردية ، بالتالى متناهيـة تهتدى الى ذاتها وتحقق نفسها فى ذات متناهية أخرى ؛ وتختلط بها ، وانما الحب ـ عنده ـ هو أن المطلق ـ وهو مضمون الذات ـ الذى تهتدى اليه الذات من خلال توسط وهو الآخر اى أن الحب الروح الذى لا يشعر بالرضا الا حين يتوصل الى معرفة ذاته ـ بوصفه المطلق ـ من خلال الآخر ٠ ان هذا المضمون ـ من حيث هو حب ـ هو شكل العاطفة ـ المركزة ، يصبح فى متناول الفن ، لانه يظهره فى عاطفة ذاتية ، تكون فى متناول الادراك فى جميع تفاصيلها ، واذا كانت النفس والعاطفة باطنية وروحية ، فانها ترتبط بالحسى والجسمانى اللذين يمكن بواسطتهما أن تتظاهر خارجيا ، ويفيـد الصوت والكلام فى التعبير عن الحيـاة العميقة أكثر من البصر وقسمات الوجه (١٥) ولذلك يعرف هيجل الحب ـ طبقا لما سبق ـ بأنه مثـال الفن الرومانتيكى فى مظهـره الدينى ٠ أى أنه الجمـال الروحى الذى يعبر عن توافق الروح مع ذاتها فى مقابل الجمال الكلاسيكى الذى يعبر عن اتحاد الروح بالواقع الخارجى ، ونلاحظ أن التصالح و التوافق للروح مع ذاتها يتم من خلال الآخر الروحى وليس الطبيعى كما هو الحال فى الفن الكلاسيكى ، أى أن التوافق والاتحاد لا يكون مع أشياء جسمانية وانما مع كائنات روحيـة ، ولذلك تصـبح علاقة الحب بين الأنا والآخر تجسيدا لتوافق الروح مع ذاته مما يساعد الفن فى تمثيلها تمثيلا فنيا ٠

وهيجل يرى أن الله حب ، وبالتالى فان ماهيته الأعمق تعقل من حيث هى متجسدة فى المسيح،ويجب أن تمثل فى هذا الشكل ـ المسيح ـ حتى تصبح فى متناول الفن ، لان الله كتصور هو أقرب للفكر منه الى

---

(١٥٧) Ibid : pp. 539-540.

(١٥٩) Ibid : p. 540.

الفن . ومن المعروف أن الفن لا يمكن أن يتناول الموضوعات التى لا يمكن تمثيلها فنيا (١٦٠) ، ولهذا فالسيد المسيح يجسد الحب الالهى - من جهة - ويجسد الانسانية كلها - من جهة أخرى - وشخصية المسيح لا تمثل اندماج ذات مع أخرى وانما يجسد فكرة الحب بالذات فى شموليتها ، أى يجسد المطلق ، وهو روح الحقيقة فى عناصر العاطفة وشكلها .

والموضوع الذى يجسد هذا، وقريب الى مجال الفن ، هو حب مريم، ذلك الحب الأموى Maternal Love الذى صوره الخيال الدينى الرومانتيكى بشكل رائع ، وذلك لان هذا الحب يجمع بين الحب الواقعى والحب الانسانى وبين الحب الروحى المتجرد من كل شهوة وحرا من كل عنصر حسى . فرغم ان الحب الأموى لدى السيدة العذراء يرتكز الى أساس طبيعى ، وهو الامومة لدى كل امرأة ، الا أن الحب لديها ليس اسيرا لهذه الحدود الطبيعية الصرف ، وانما تتجاوز هذه الحدود وتتسامى بها ، لانها تلتقى بذاتها فى هذا الطفل الذى حملته فى احشائها ، وفيه وبه تعى ذاتها ، وهذا الطفل رغم أنه جزء منها الا أنه يتسامى فوقها ، ولهذا فهو الموضوع الذى تنسى فيه نفسها وتعى ذاتها (١٦١) . ولهذا نلاحظ ان الجانب الطبيعى - هنا - مصبوغ من كل جوانبه بصبغة روحية . ويصور الجمال الروحى ، والمثالى ، لأنه رغم الألم الناجم عن مصير الابن المتألم ، نجد أن الانسان يرتقى ويتحد مع الله ، ومع الروح ومع الحقيقة . وينسى الانسان ذاته لكى يلتقى بذاته ، ويتعرف على نفسه فى موضوع حبه ، ولهذا يشعر الانسان برضا - لاحد له - بفعل هذا الاتحاد مع الله .

وقد حاول الفن الرومانتيكى أن يصور عاطفة الاتحاد الفردى بالله ، كما توجد فى حب مريم العذراء الأموى ، ونتيجة لتركيز الفن على هذا ، كان يعد حب مريم العذراء أسمى العواطف وأقدسها جميعا ، وبناء على ذلك ، فان الوجود المباشر للمسيح - أيضا - يحمل دلالة مزدوجة ، فهو يعنى انسانا فرديا ذو سمات محددة واقعية ، ويعنى فى الوقت ذاته الله ، وقد أخذ شكل انسان ، فلا يكمن الواقع الحقيقى لله فى حضوره أو وجوده المباشر ، وانما فى الروح ، لان الله لا وجود له الا فى الوعى الباطنى ، ولذلك فالمسيح لا يمثل - هنا - شخصا واحدا ، وانما يمثل تصالح الذات الانسانية كلها مع الله ، هذه الانسانية التى تتألف من عدد

---

(١٦٠) Ibid : p. 541.

(١٦١) Ibid : p. 542.

لامتناه من الفرديات (١٦٢) ولكن اذا نظرنا للانسان فى حد ذاته بوصفه شخصية فردية ، سنجدأنه لا ينطوى على شىء من الألوهية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، بل يندرج على عكس الالهى فى عداد الانسانى والمتناهى الصرف ، والانسان لا يحقق تصالحه مع الله ، الا اذا تخلص من الجوانب المتناهية والعرضية بوصفهما عناصر سلبية • وحين يتحرر الانسان من وجوده الفيزيائى ، فانه يتجلى بوصفه انبثاقاً للروح المطلق ، وقد أصبح هنا الانسان الفرد هو روح الجماعة التى يتم فيها اتحاد الانسانى والالهى فى قلب الواقع الانسانى ، من حيث هو توسط واقعى ، يفترض فى الانسان أن يتحد الالهى ويتخلى عن الجوانب الجسمية •

وقد حاول الرومانتيكى أن يعبر عن هذا المضمون السابق وهو : ان الذات الفردية المنفصلة عن الله هى التى تعيش فى الخطيئة ، وتصارع الواقع المباشر ، وحين تريد التصالح مع ذاتها ومع الله ، فانها تحاول نفى الجوانب الفردية فى الوجود المباشر ، أى أن الذات الفردية لا تستطيع أن ترتقى الى الحرية والى السلام فى الله ، الا اذا تخلت عن جانبها الطبيعى وشخصيتها المتناهية• وهذا الانتصار على التناهى يمكن الوصول اليه بثلاث وسائل هى : (أ) التكرار الخارجى لقصة آلام المسيح ، أى الشهادة ، (ب) الاهتداء الباطنى المحض ، أى الداخل الذى يتحقق بالتوبة والندم والكفارة ، (جـ) الايمان بالمعجزات التى يتكشف بها حضور الالهى وقدرته (١٦٣) ، ففى الوسيلة الأولى يقوم الإنسان بقهر الجوانب المتناهية فى داخله عن طريق السير فى درب الآلام أى قهر الجانب العرضى ، والتحرر من الشعور بالذل ، عن طريق تحمل أقصى المعاملات السيئة ، ويفرض على نفسه التضحية والحرمان ، لكى يضمن انتصار الروح ، وليحقق اتحاده بالله ، وتقاس درجة ما يتحمله الانسان من فظائع وما قاساه من آلام ، ويقبل الألم على أنه بركة ونعمة وليس على أنه ظلم وجور ، وعلى أنه الوسيلة الوحيدة لقهر عقوق الجسد والقلب والنفس ولنيل مرضاة الله • ولذلك يقاوم هؤلاء الشهداء كافة العواطف الانسانية والنوازع الأخلاقية ، ويقاوم الالتزامات الناجمة عن حياته فى أسرة ودولة ويرى أن كل هذه الأشياء غير جديرة بالاهتمام لانها منافية

---

(١٦٢) Ibid : p. 543.

(١٦٣) Ibid : p. 544.

للورع والتقوى (*) وينعكس هذا الآلم الذى يتحمله الانسان برضا من أجل الاتحاد بالله فى التمثيل الفنى ، ولا سيما فى فن التصوير painting ، وهذا نجده فى اللوحات التى تعبر عن الهناء الذى يجد الشهداء مصدره فى عذاب أجسادهم ، وذلك بأن يجعل الفنان قسمات الوجه والنظرة تشف عن الرضوخ والاستسلام والانتصار على الآلم ، والفرح الذى يشعرون به من الاحساس بحضور الالهى فيهم •

أما النحت Sculpture فانه أقل صلاحية لتمثيل الجوانب الداخلية المركزة فى هذا الشكل الروحى ، وهو يكتفى بتمثيل الجراح والتشويهات التى تقع بالأعضاء الجسمانية نفسها • والوسيلة الثانية هى الاهتمام بالاهتداء الى الله عن طريق باطن النفس ، وليس عن طريق تعذيب الجسم الخارجى ، فهنا يهتدى الانسان الى الله عن طريق الندم وحب الله ، وهذا ما قدمه الفن التشكيلى حين قدم صور قصص الهداية بعد الخطيئة مثل صورة مريم المجدلية التى قدمها الرسامون الايطاليون فى صورة رائعة تعبر عن النمط المثالى فى الفن ، أما الوسيلة الثالثة فهى الايمان بالمعجزات التى تلعب دوراً بالغ الأهمية فى المجال الدينى والمقصود بالمعجزة Miracle هو توقف المسار الطبيعى للأشياء ، اذ تتعرف النفس على حضور الالهى فى هذه الأحداث • ويرى هيجل أن الالهى يدخل فى الطبيعة بوصفه عقلاً أى فى شكل قوانين ثابتة ، فرضها الله بنفسه على الطبيعة ، وليس عن طريق ظواهر فردية مناقضة للقوانين الطبيعية ، ولذلك فان كثيرا من الخرافات تنطوى على جانب لامعقول ، وخالو من المعنى ، لأن ما يؤكد حضور الله هو القوانين الثابتة التى تسير بمقتضى العقل فى العالم ، بينما المعجزات التى تخرق قوانين الطبيعة ليس فيها شىء من الألوهية • ولهذا تبدو المعجزات تحديا للعقل والحس السليم (١٦٤) •

(★) اذا كان هيجل قد أدان جلد الهندوسى وقوة احتماله ؛ ورأى أن الهندوسى يسعى الى تناسى نفسه بغرقه فى ليل اللاوعى العميق ، فان الشهيد المسيحى ـ أيضا ـ اذا حرص على تقطيع كل الروابط الانسانية مهما كانت ، فانه ينطوى على فظاظة ووحشية ونزوع الى التجريد ، وهو ـ فى النهاية ـ خلاص فردى ، لا يهم عددا كبيراً من الناس ولذلك تبدو ـ لنا كأنها نفس عاجزة وضائعة ، ولا توحى الينا بالشفقة ولهذا يتكز هيجل قصة أحد الشهداء الذى هجر زوجته وأولاده ، ليتفرغ الى التجرد الروحى ، فصار متسولا ، وقد أواه أولاده ـ دون أن يعرفوا حقيقته ـ فى بيتهم ، فلم يخبرهم بالحقيقة الا عند وفاته •

See : Hegel : op. cit., p. 547.

(١٦٤) Ibid : p. 550.

(ب) الفروســية Chivelry

المرحلة الثانيــة من مراحل تطور الفن الرومانتيــكى Romantic تعنى الانتقال من مبدأ الذات الباطنية فى المجال الدينى الى الحياة الروحية فى العــالم الدنيوى الذى يجد فيه الفن الرومانتيــكى إمكانيــات ابداع مستقل ومصادر لجمال أكثر حرية ؛ فقد لاحظت فى المرحلة الأولى فى الفن الرومانتيكى أنها عكس المرحلة الثانية ، حيث كان مضمون الايمان والفن هو الذات اللا متناهية أو روح الله الذى لا يوجد حقا لذاته إلا فى الوعى الانســانى ، ولهذا فهو باطنية مجردة ، وقد رأينا ايمان الشهداء والقديسين يقوم على معارضة العالم الخارجى ونبذه بدلا من التغلغل فيه وتمثله ، ويفعل هذا التجريد ، ويبقى الايمان منفصلا عن الحياة ، وعن الواقع العينى للوجود الانسانى ، ولذلك كان مطلوبا من النفس الانسانية فى المرحلة الثانوية أن تخرج من المملكة السماوية ، لكى تحول الجوانب الداخلية الدينية الى جوانب روحية متحققة فى الواقع الدنيوى ، فالذات الفردية قد تجردت من تناهيها المحدود والطبيعى فى المرحلة الأولى ، وفى المرحــلة الأولى ، وفى المرحــلة الثانيــة تؤكد ذاتها كذات حرة لذاتها وللآخرين ، وتعبر الذات عن نفسها فى هذه المرحلة من خلال ثلاث مشاعر رئيسية وهى عاطفة الشرف والحب والوفاء Honour, Love and fidelity ويلاحظ هيجل أن هذه العواطف الثلاث ليست صفات أخلاقيــة بالمعنى المحدد لكلمة أخلاق ، وانما هى مجرد شكال للجوانب الباطنية فى الذات الرومانتيــكية ، واجتماع هذه العناصر هو ما يشــكل المضمون الرئيسى للفروسية Chivarly وتعتبر هذه المرحلة من تطور الفن الرومانتيكى هى الوســط الحر Freely Midway بين المضمون المطلق للتمثــلات الدينية الثابتــة فى ذاتها وبين الخصوصيات المتعددة الأشــكال للعالم الدنيــوى والمحدود والمتناهى • والشعر Potry هو الذى عبر عن هذه المرحــلة خير تعبير ، وعــرف كيف يســتخدم هذا الموضــوع خــير استخدام (١٦٥) ، لأنه ـ من وجهة نظــر هيجل ـ من أقدر الفنون على التعبير عن الذات الداخلية المنطوية على نفسها ، والشعر الرومانتيــكى اهتم بأشياء هذا العلم ، ولم يهتم بالأناجيل وحدها ، وهو يقلد إبطاله فضائل وأهداف لم تكن هى فضائل الاغريق وأهدافهم • ونتيجة للانتقال من فضــائل الورع المسيحى ـ التى تقتل بصرامتها المجردة كل ما هو دنيوى ـ الى الذات التى لا تستسلم ولا تضــحى بنفسها ، وانما تريــد

---

(١٦٥) Ibid : p. 5E4.

تأكيد فعاليتها فى عالم الأشياء الدنيوية، ولذلك فالشعر لا يواجه ـ هنا ـ أى جوانب موضوعية مسبقة الوجود ، كما كان يجد الفنان الاغريقى ، حيث يجد الميثولوجيا أو الصور التى يمكن استخدامها ، أى لم يكن أمام الشاعر الرومانتيكى أى موضوع يعض نفسه مسبقا لكى يقوم الفنان بالتعبير عنه ، ولهذا فكان يجد نفسه حرا تماما ومطلق الابداع ، و « كأنه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه وينبع منه » ، ولهذا لا تجد الأفراد معاناة خاصة أى الباثوس Pathos بالمعنى الاغريقى للكلمة الذى سبق الاشارة اليه ، وانما تجد لديهم درجات من البطولة فى ظواهر الحب ، وفى الذود عن الشرف ، وفى التدليل على الوفاء ، والسمة المشتركة بين أبطال العصر الوسيط والعصر الكلاسيكى هى الشجاعة ولكن مفهوم الشجاعة يختلف بينهما ، فالشجاعة فى العصر الكلاسيكى هى شجاعة طبيعية ، مميزة لأفراد أقوياء ، ومصدرها هو قوة الارادة والجسم ، بينما الشجاعة فى العصر الوسيط مصدرها هو الجوانب الباطنية للروح ، ولذلك ترتبط الشجاعة بالفروسية والشرف ، ولهذا فهى مرتبطة بالورع الصوفى Mystical Piety وقرارات الذات (١٦٦) .

ويرصد هيجل سيادة هذا الشكل عن الفن الرومانتيكى فى الغرب بفضل عودة الروح ، الى ذاته ، بينما ساد هذا الشكل فى الشرق ، نتيجة للاسلام حيث قام بتوسيع وعى وأفق العربى من أجل تحرير نفسه من المتناهى ، ولذلك تطور الانسان العربى (الذى كان ـ قبل الاسلام ـ مجرد نقطة ـ أو كما مهملا ـ) الى التوسع فى المدى المترامى لصحرائه وسمائه ، حتى اندمج بالعالم الدنيوى دون أن يتنازل عن حريته الباطنية ، والاسلام ـ من وجهة نظر هيجل ـ هو الذى مهد لذلك التطور الذى لحق بالانسان العربى ، وذلك عن طريق الغاء العبادة الوثنية للأشياء المتناهية والخيالية وعن طريق اطلاق الحرية الذاتية للنفس التى تسمح بتصالح القلب والروح (١٦٧) مفهوم الشرف ـ الذى يقدمه هيجل ـ لم تعرفه العصور القديمة الكلاسيكية ، فغضب أخيل فى الألياذة لم ينشأ عن اهانة مست الشرف ، وانما لأن أجاممنون قد عامله بطريقة غير لائقة ، وأذله أمام الاغريق ، ولذلك كان تبادل السباب هو الشكل الوحيد الذى يظهران به غضبهما ، وبعد ذلك تمحى الاهانة العينية بدورها ، بينما مفهوم الشرف ـ فى التصور الرومانتيكى يمس قيمة الذات اللامتناهية للانسان بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية ، أى أن الشرف هو الوجود الحقيقى للذات ، أى واقعه الأكثر أصالة ، ولذلك تكتسب الذات من خلال الشرف

---

(١٦٦) Ibid : p. 556.

(١٦٧) Ibid : p. 557.

قيمة لا متناهية . ولهذا فالشرف ـ طبقا لهذا المعنى ـ هو الذى يشكل التحقق الأساسى للعالم الرومانتيكى ، ولذلك فان مضامين الشرف يمكن أن تكون بالغة التنوع فكل ما أنا كائن عليه ، وكل ما أفعله ، وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفى (*) وبوسعى بالتالى أن أدرج فى عداد شرفى كل ما هو جوهرى فى ، مثل التفانى فى سبيل الوطن والمهنـة وانجاز واجبات الابوة ، والوفاء الزوجي والاستقامة ، وتصبح هذه المواقف مواقف شرف حين أملؤها بذاتيتى . بمعنى أن الشرف لا يمليه قانون أخلاقى أو عرف سائد ، وانما ينبع من الذات ، أو من رؤية الانسان لذاته ، ومن رؤية الآخرين له ، لأن الانسان يطلب من الآخرين الاعتراف به . ويتضح من هذا ، أن مفهوم الشرف كما تصوره الرومانتيكيون ، لم يكن موجودا ، وانما أتت به العصور الحديثة ، لأنه لم يكن موجودا لدى الاغريق ، وهو يعنى الفكرة التى يكونها الانسان عن ذاته ، هذه الفكرة هى التى تشكل المضمون الفعلى للشرف ، وأعنى بها الصورة التى يكونها المرء عن ذاته ، ولهذا فهو استقلال متبصر ، واذا تم مساس الشرف ، أو اهين ، فاننى لا أشعر بهذا على مستوى المضمون ، وانما أشعر أن ذاتى (تلك النقطة الفكرية اللامتناهية) قد أهينت ولذلك كان كل مساس بالشرف لا متناهيـا ، ولذلك فان استرداد الشرف أو الترضيـة تكون بدورهـا لا متناهية . بمعنى أنه لابد أن الذى مس شرفى رجل اعترف أنه مثلى رجل شرف ، وبالتالى كى أستعيد شرفى عن طريقه وفى نظر ذاته أن أعتبره شخصا لا متناهيا (١٦٨) .

أما الحب فهو العاطفة الثانيـة التى تلعب دورا راجحا فى الفن الرومانتيكى ، ويختلف مفهوم الحب هنا عن مفهوم الحب الالهى الذى سبق أن عرضناه فى المرحلة الأولى من الفن الرومانتيكى ، بينما مفهوم الحب ـ هنا ـ هو الحب الانسانى ، الذى يتأتى نتيجة تخلى الفرد عن ذاته لفرد من الجنس الآخر ، أى العزوف عن الوعى فى الذات الى وعى فرد آخر وبه . ونلاحظ أنه قد يبدو هناك تعارض بين الشرف والحب ، على أساس أن الشرف يحافظ على استقلال الفرد عن الآخر ، بينما الحب يقوم على ذوبان الفرد فى الآخر ، ولكن يمكن أن يكون الحب تحقيقا لما هو متضمن فى الشرف ، كيف ؟ ، لأنه فى الحب يعترف الشخص الآخر (اللامتناهى بالنسبة لى) بالأنا اللامتناهى ، وهذا يحقق لاتناهى الفرد فى نظر الآخر ، وهذا ما يطالب الشرف بتحقيقه . فلكى يدرج لاتناهى

(*) هذا المعنى يقترب لدينا « بالعرض أو الشرف » الذى يمد ليشمل حفاظ الانسان على بيته وأسرته وأرضه وبلده .

(١٦٨) Ibid : pp. 557-558.

« الأنا » فى لاتناهى « الآخر » ، لابد أن يعترف كل منا بالآخر ويحترمه ، وتنتقل كل ذاتيتى وما تشتمل عليه الى وعى شخص آخر ، لالون بلونى ارادته ومعرفته ونوازعه ، وحينذاك ، فلا أحيا الا فيه ، ويحيا الاخر فى ، ويعيش كل منا ـ (الانا والاخر) ـ ، فى حالة من الوحدة والامتلاء ، وتضع فى تماثل الهوية هذا ، أنفسنا كلها ، ونجعل منها عالما واحدا ، ونتيجة لهذه الجوانب اللامتناهية الباطنية ، يلعب الحب دورا بالغ الأهمية فى الفن الرومانتيكى (١٦٩) ، ولا يرتكز الحب الى ملكة الفهم كما هو الحال فى الشرف Honour وانما يرتكز الى العاطفة ، التى تشكل الأساس الروحى للعلاقات الطبيعية • والدور الأساسى الذى يقوم به الحب هو انخراط الذات بكل جوانبها الداخلية ، وبكل لا تناهيها فى هذه العلاقات ، وهذا الاتحاد الكامل لوعيها مع وعى شخص آخر ، هما اللذان يشكلان بالنسبة الى الذات وسيلة للاهتداء الى ذاتها من جديد • كما أن هذا النسيان للذات هو الذى يجعل من يحب يجد فى شخص آخر مبررات وجوده ، من خلال تمتعه بذاته فى هذا الآخر ، وهذا ما يضفى على الحب طابعه اللامتناهى ، ويمكن أن نبحث عن الجمال من خلال الخيال الذى يخلق حوله علاقة الحب عالما كاملا فيرد كل شىء الى هذه الدائرة •

ويلاحظ هيجل أن الفن الكلاسيكى لا يعرف هذه الجوانب الداخلية للذات كما تتجلى فى عاطفة الحب ، فحتى حين يتخذ الفن الكلاسيكى من الحب موضوعا له ، فانه لا يتوقف الا عند جانب اللذة الحسية فقط فمثلا هوميروس يعتقد أن الحب فى أنبل أشكاله هو الحب الذى يقوم فى الزواج ، أو فى ملامح امرأة مثل بنيلوبة Penelope (*) أى امرأة تتصف بصفات أخلاقية ، وفى قصائد سافو Saphc ترتفع لغة الحب الى مستوى المعاناة الغنائية ، ولكن ما تعبر عنه هو حرارة النار التى يفور بها الدم أكثر منها حرارة الجوانب الداخلية للنفس وقوة العاطفة الصادرة عن القلب •

ويريد هيجل أن يؤكد من خلال أمثلة كثيرة على أن المأساة الكلاسيكية لم تعرف عاطفة الحب ، بالمعنى الرومانتيكى للكلمة ، لأن الجوانب الباطنية

---

(١٦٩) Ibid : p. 562.

(*) هى زوجة اوليسيس ، ووالدة تيليماك ، طوال العشرين سنة التى غاب فيها أوليسيس ، رفضت طلاب يدها ، ولكنها قطعت على نفسها عهدا ، بأنها متى ما انتهت من حياكة قطعة النسيج التى بين يديها ، فستختار واحدة منهم ، ولكنها كانت تفك فى الليل ما تحيكه بالنهار •

للنفس غائية ، ونجد هذا فى أعمال اسخيلوس وسوفوكليس ، فمثلا هيمون Haemon لم يدفعه هواه للتدخل لصالح انتيجونا عند أبيه وكذلك حين عالج يوربيدس الحب فى مسرحية فيدرا Phaedra فصوره على أنه عاطفة شبه اجرامية • وفى الحضارة الرومانية ، كان يتم تصور الحب على أنه متعة حسية فحسب ، بينما نجد مفهوم الحب الرومانتيكى ، يتضح فى أعمال الشاعر بترارك Petrarach (١٣٠٤ ـ ١٣٧٤) حيث صبغ الحب بطابع دينى • وفى أعمال الشاعر الايطالى دانتى Dante الذى خلد حبه لباتريس بورتينارى (١٢٦٥ ـ ١٢٩٠) فى ملحمته الكوميديا الألهية) (١٧٠) حيث ينقلب الحب الى عاطفة دينية ، وهناك بعض الصراعات التى تنشأ نتيجة الحب ، مثل النزاع الذى ينشأ بين الحب والشرف ، فكثيرا ما يستدعى واجب الشرف التضحية بالحب ، مثل زواج رجل غنى من فتاة فقيرة الذى قد يعد مخالفا للشرف • ويمكن أن تدخل مصالح الدولة وحب الوطن وواجبات الأسرة فى تناقض مع الحب ، وقد حاولت المسرحيات والقصص والروايات الحديثة تصوير هذا النوع من الصراعات والمنازعات الخارجية ، لكى تثير اهتمامنا بالعشاق الخائبين (١٧١) •

أما الوفاء فهو العامل الثالث فى الذاتية الرومانتيكية على نحو ما تظهر فى العالم الدنيوى ، والوفاء Fidelity هى العاطفة التى تربط التابع بشخصية سيدة ، مع احتفاظه باستقلاله الذاتى ، ويوجد الوفاء فى العصور القديمة ، وقد أبرز شكسبير فى مسرحية الملك لير King Lear الوفاء الرومانتيكى ، هذا الوفاء الذى تحتفظ فيه الذات ـ رغم اخلاصها للرئيس أو الأمير أو الملك ـ بحريتها واستقلالها ، ولهذا فهو يلعب دورا كبيرا فى أخلاق الفروسية ، حيث لعبت فروسية الوفاء ـ فى العصور الوسطى ـ دورا كبيرا فى صياغة الملكية والحقوق والاستقلال الشخصى وشرف الفرد ، وقد يدخل الوفاء فى نزاع مع الشرف ، أو مع عاطفة الحب ، أو مع أى ظروف خارجية أو داخلية ، وموقف الفرد قد يتغير تبعا لموقفه ، فمثلا الفارس الوفى لملكه يطيعه متى كان عادلا ، ويقاومه اذا كان ظالما ، ولهذا فان الوفاء موقف متغير وليس ثابتا عند شكل معين ، فالفرد قد يختار بين وفاءه لشرفه ، أو وفاءه لملكه أو سيده ، وهذا ما يؤكد ـ فى النهاية ـ استقلال الفرد (١٧٢) •

---

(١٧٠) Ibid : p. 564.

(١٧١) Ibid : p. 568.

(١٧٢) Ibid : pp. 469-570.

ونلاحظ أن هذه الدائرة ـ دائرة أخلاق الفروسية التي تتمثل في عاطفة الشرف والحب والوفاء ـ تمثل انتقال الذاتية من الباطن الديني الى الحياة الروحية في العالم الدنيوى ، ولكن يبقى كل منهما مرتبطا بالآخر ، ومن خلال هذا الانتقال اتسعت امكانيات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة ، وتصوير العلاقات المتباينة للانسان ، وأصبح الفن يتغلغل فى تفاصيل الحياة الانسانية المختلفة ، وهذا ما يتضح فى أعمال شكسبير التي صورت كثيرا من تفاصيل حياة الانسان ، بل ان الفن استمر من حياة المسيح كثيرا من الأحداث العرضية وصورها .

جـ) الاستقلال الشكلي لمميزات الفردية :

The Formal Independence of Individual Characteristics

بعد أن عرض هيجل للمرحلة الأولى للفن الرومانتيكى كما يتبدى فى الجانب الباطنى ، فى المجال الدينى ، ثم انتقاله الى أخلاق الفروسية فى المجال الدنيوى ، فى المرحلة الثانية ، فانه ينتقل ـ فى المرحلة الثالثة ـ الى تصـوير الكيفية التي كان يعامل بها الفن الرومانتيكى مع الجوانب الأخرى من الوجود الانسانى ، الداخلى والخارجى ، والكيفية التى يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة الى حياة الانسان الباطنية ، فلقد تلاشت الموضوعات الدينية وتلاشت الفروسية أيضا ـ فى هذه المرحلة ـ وأصبح الانسان ينزع الى اكتشاف مصدر الذات فى كل ما هو كائن ، أى فى الجوانب المتناهية من الانسان ، ولذلك فقد عبر فى رسم الصور الشخصية Portrait عن الرسم الدقيق لسمات الانسان فى امتلائه الحيوى ، بوصفه انبثاقا عن روح الانسان الصرف ، ولهذا فان التطرف فى ابراز التفاصيل الدقيقة هو الذى أدى الى انحلال الفن الرومانتيكي ، لأنه حرص على تصوير أشياء بارزة وميتة ، واعتمد على مهارة الفنان فى اضفاء طابع رمزى خاص عليها ، وقد أدى هذا الى التحلل الباطني لمادة الفن ، وأدى الى الفصل بين عناصر العمل الفنى وأجزائه التكوينية (١٧٣) .

ويتحدث هيجل عن انحلال الفن الرومانتيكى ـ فى المرحلة الثالثة ـ من خلال ثلاثة موضوعات رئيسية : **أولها** : يتحدث عن الاستقلال الشكلي للشخصية الفردية ، فالانسان فى هذه المرحلة ينظر لنفسه بوصفه عالما قائما بذاته ، ومنغلقا على نفسه ، ونتيجة لهذا التصـــور الذي يكونه الانسان عن ذاته فان هيجل ينتقل للنتائج المترتبة على استقلال الفرد

---

(١٧٣) Ibid : p. 574.

استقلالا شكليا ، فيدرس – في ثانيهما – علاقة هذه الشخصية التى تتمتع بطابع استقلالى فردى بالأوضاع والمواقف والأحداث والأعمال ، ثم يدرس في الموضوع الثالث ، النتائج المترتبة على انعزال الانسان عن المواقف والأحداث التي يمر بها ، فيعرض للمظاهر التى تبدو غير مترابطة ، وتفصح عن انحلال الفن نفسه ، لأن الفن يسعى – منذ الآن – الى تصور الواقع المبتذل كما هو ، وتصوير الموضـــوعات كما هى كائنة بالفعل بخصوصياتها العارضة والفردية ، ولذلك يلجأ الفن الى الفكاهة والكوميديا – التى هى تشويه للواقع – لكى يرفع من شأن هذا الواقع من خلال سحر الفن ، وهذا يعنى – من وجهة نظر هيجل – نهاية السيطرة الخلاقة للذاتية الفنية على الشكل والمضمون فى العمل الفنى (١٧٤) .

ففى الموضـــوع الأول وهو الاستقلال الذاتى للشخصية الفردية ، يعرض هيجل لشكلين من أشكال الاستقلال الذاتى للشخصية الفردية ، **أولهما** : هو شكل الشخصية الخاصة التى تنزع عنها صورتها الكلية ، وتتصرف وفق مصالحها الذاتية الخاصة دون أن تعبأ بشىء ، فهى شخصية تتصرف فى سلوكها بلا تفكير ، وفقا لطبيعتها التى هى عليهــا ، وهى لا تستند الى أى مبدأ أعلى ، ولا تبحث عن تبريرها فى أى عنصر جوهرى ، نها ترتكز الى ذاتها الضيقة فحسب ، وهذا الاستناد الى الذات الضيقة فى السلوك قد ينتج عنه تأكيد الذات ، وقد ينتج عنه أيضا هلاك الشخصية ذاتها حين تســير الشخصية وفق هواهــا ، وهذا النوع من الاستقلال لا يتأتى الا حين يتراجع الالهى والجوهرى والكلى فى سلوك الانسان الى الخلف ، وتتصدر النفس الانسانية بهمومها الخاصة أهداف الحياة وقد رسم شكسبير شخصيات كثيرة تجد لنا هذا النوع من الاستقلال الذاتى للشخصية الفردية ، فنجد لدى مكبث Mecbeth (*) وعطيل Othello وريتشارد الثالث Richard III شخصـــيات لا مكان للتدين والأخلاق بالمعنى المحدد لهذه الكلمة فى حياتهم ، فهم لا يأتون الأفعال بهدف تصالح دينى للانسان مع ذاته ، بل يسعون الى تحقيق أهدافهم الخاصـــة ، ولا يرضخون لأى منطق ســـوى منطق أنفسهم وهواهم (١٧٥) ، فمثلا شخصية مكبث يتسلط عليها بأسرها ، هوى الطموح ، فلا يتردد فى اقتراف الجرائم من أجل تحقيق ما يريد . بحيث لا نستطيع ان نفصل بين الشخصية ، وبين ما تريد تحقيقه على المستوى الفردى ، ولهذا فان

---

(١٧٤) Ibid : p. 575.

(*) يرى هيجل ان جرائم مكبث ليست وليدة الساحرات ، وانما الساحرات الشريرات هى التشخيص الشعرى لارادته العنيدة المتصلبة التى لا يردعها ضمير .

(١٧٥) Ibid : p. 578.

هذه الشخصية لا تنصب لأى صوت سوى صوت هواها ، فلا يوجد شيء يوقف مكبث عن تحقيق هدفه ، فهو لا يحترم قداسة الجلالة الملكية ، ولا يفهم قرب ساعة هلاكه ، وانما هو مصمم على بلوغ هدفه ، ضاربا عرض الحائط بأية حقيقة أو شريعة الهية أو بشرية ، وينتهي الأمر بهذه الشخصية — التى تفتقد الى البعد الكلى — الى فقدان السيطرة على ذاتها ، نتيجة لأنها تركت قيادتها لهواها الخاص ، فتتعثر فى الواقع العينى ، وتسقط فى قدرها المحايث لها وهو هلاكها الأكيد ، لأنه تطور داخلى ينمو مع الشخصية لا تسمع أى صوت سوى صوت هواها الخاص ، فينتهى بها الى حالة من الهمجية والتحلل والانهيار ، نتيجة لعدم السيطرة على النفس ، والحل الوحيد الذى يمكن لهذه الشخصية أن تنقذها نفسها من هذا القدر Fatum الذى تضع نفسها فيه هو ان تتصالح مع كينونتها الداخلية اللامتناهية ، أى تعطى الفرصة لتفجر الجوانب اللانهائية فى الشخصية بدلا من أن تترك القيادة للجوانب الضيقة للشخصية (١٧٦) ٠

وثانيهما : هو شكل الشخصية الجوهرية الكلية ، التى تنطوى على ذاتها ، بحيث لا تظهر أى خلجة من خلجاتها الداخلية من خلال أى علاقة خارجية ، فهى عاجزة عن تجاوز الجوانب الباطنية للنفس واظهارها وتطويرها ، وهذه الشخصية هى عكس الشخصية التى أشرنا اليها سابقا والتى تنحصر فى همومها الفردية الضيقة ، لأن هذه الشخصية الكلية لا تترك نفسها لفعل من أجل هدفها الخاص كما كان الحال فى الشخصية الأولى ، وانما تنطوى على الذات ، وبالتالى يغيب تفتحها الخارجى ، وينعدم أيضا توكيدها العينى والمنظور ٠ ومثل هذه النفس كالحجر الكريم الذى تنم بعض النقط البراقة عن وجوده ، ولكن بسرعة لمع البرق ، وهذه الشخصية العميقة اللامتناهية لا تحاول أن تعبر عن نفسها الا من خلال الصمت المعبر ، والأفعال المعزلة البسيطة الساذجة ، التى لا تقصد أن يفهمها الآخرون ، ولذلك فهى تتطلب من الفنان الذى يريد أن يصورها نبوغا عظيما ، وموهبة كبيرة فى الأداء ، لأن هذه الشخصية لديهـــا حساسية عميقة بالجوانب الجوهرية فى الظروف التى تحيط بها ، وهى لا تترك نفسها تتوه فى متاهة الاهتمامات والاعتبارات الخاصة والأهداف المتناهية ، لأنها منفصلة عنها ، متجاهلة لها ، ولا تسمح لخلجات القلب ومشاعر الحب والكره العادية أن تلهيها عما هى فيه ٠ ولكن لابد أن تأتى لحظة وتنفتح فيها هذه الشخصية على الخارج من خلال عاطفة تشد ذاتها اليها بقوة غير متوقعة وترهن بها سعادتها وشقائها ، وتنتمى أروع ابداعات الفن الرومانتيكى الى هذه الفئة من الشخصيات ، ولا سيما فى

(١٧٦) Ibid : p. 580.

ابداعات شكسبير مثل شخصية جولييت Julliet التى تبدو وكأنها وردة تفتحت مرة واحدة ، بكل أوراقها المطلوبة ، وكأنها ـ أيضا ينبوع داخلى ، انبثق فجأة وأظهر مضمونه الى الخارج • ويظهر أيضا فى شخصيته ميرندا Miranda فى مسرحية العاصفة لشكسبير أيضا ، بطلة شيلر ، ونلاحظ فى هذه الشخصيات السابقة وكذلك ثكلا Thekla أن الحب يؤلف بالنسبة اليها ولادة روحية ثانية ومدخلا الى العالم وكشفا لجوانبها الداخلية الخاصة • وهذه الشخصية تكون أسيرة للصراع بين داخلها والعالم الخارجى ، ونتيجة لانطوائها وقلة خبراتها بالواقع الخارجى فانها تعجز عن اتخاذ قرار معقول حين تواجه أزمة ما ، ويظهر هذا واضحا فى شخصية هاملت (١٧٧) •

ويتضح لنا من عرض الشكلين اللذين يتبدى فيهما الاستقلال الذاتى للشخصية الفردية ، أن الطباع الفردية للانسان تقدم حقلا واسعا للتمثيل الفنى ، ولكن على الفنان ـ فى اختياره لهذه الشخصيات ـ أى يحترس من الوقوع فى خطر التسطيح وانتاج أعمال فنية جوفاء ، لهذا كان عدد الفنانين الذين يملكون التعبير عن الحقيقة من خلال الطباع البشرية قليلا •

بعد أن وصف هيجل الكيفيات التى يتجلى بها استقلال الشخصية الفردية من الداخل فانه يرصد علاقتها بالخارج ، أى موقف الشخصية من الظروف والمنازعات التى تخوض غمارها ، ويرى هيجل ان الطريقة التى تتصرف بها الذات الداخلية بصفة عامة تتصف بطابع المغامرة Adventure فى اطار الواقع العينى ، والمغامرة ـ هنا ـ تكون نتيجة لانسحاب الروح من العالم الظاهرى الخارجى وانكفائه على ذاته ، ونتيجة لتناقضه مع الواقع الخارجى ، ولذلك يستحيل عليه الاتحاد مع الواقع الخارجى وتأليف كل واحد ، ولهذا تبدو الصراعات بالنسبة للشخصية الفردية ذات الاستقلال الذاتى معقدة ومتشعبة ، ولهذا يأخذ الانسحاب جانب المغامرة ، ولهذا تبدو الأعمال البشرية وكأنها تخضع للمصادفة مع الواقع الخارجى واتفاقاته العارضة (١٧٨) • والمثال الشهير الذى يقدمه هيجل لشرح جانب المغامرة الذى يميز الفعل الانسانى فى هذه المرحلة هو الحملات الصليبية ونبعث فكرة الحملات الصليبية من حرص العالم الرومانتيكى على تحقيق المهمة المطلقة الوحيدة وهى : نشر المسيحية وايقاظ روح الجماعة واطلاقها • وقد أعقبت هذه المهمة فى العصور الوسطى مهمة

---

(١٧٧) Ibid : pp. 581-582.

(١٧٨) Ibid : p. 586.

الفروسية المسيحية واجلاء المغاربة والعرب والمسلمين ـ بوجه عام ـ عن البلاد المسيحية ، ثم جاءت مهمة الحملات الصليبية التي تهدف الى الاستيلاء على الأماكن المقدسة ، ولكن هذا الهدف لم يكن انسانيا ، بالمعنى الواسع والحقيقي للكلمة ، بل كان هدفا ينبع من طموح أفراد بعينهم ، والحملات الصليبية ـ من وجهة نظر هيجل ـ هي مغامرة للعصر الوسيط المسيحي ، مغامرة عجيبة ومتنافرة ، يمكن اضفاء طابع روحي عليها ، ولكنها ليس لها هدف روحي حقيقي ، ولذلك فهي تخدع المسيحيين بأعمالها وصفاتها ، وذلك لأن الهدف الذى نشدته الحملات الصليبية كان هدفا خارجيا ، خاويا من كل مضمون ، وهو يتناقض مع مفهوم المسيحية الحقيقية ، لأن المسيحية لا يمكن أن تطلب خلاصها ـ فى هدف خارجى ـ وانما فى الروح ، أى فى المسيح ، الذى له واقعه الحى فى نفوس المؤمنين ، وليس فى قبره ، أو فى الأماكن الحسية لمقامه الزمنى • ولهذا فالهدف الروحى للحملات الصليبية يتناقض مع الهدف الدنيوى الذى يسعى للاقتناء ، ولهذا فقد حاولوا أن يبرروا الاهداف الدنيوية فى غزو الأماكن الخارجية بدوافع دينية (١٧٩) • وقد انعكس هذا التناقض على الطابع المتنافر واللامنطقى للحملات الصليبية ، ولهذا نجد التناقضات متراصة جنبا الى جنب ، وهكذا انحط الورع الى فظاعة همجية ، وقد عبر عن هذا فرانسوا دى ساتربريان (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨) فى كتاباته « عبقرية المسيحية » ، عن ضلال الروح ، وزعم أن المسيحية لابد أن تبرأ منه ، كى تعود الى الحياة المليئة والصحية للواقع العينى ، لأن هناك هدفا أسمى لابد من تحقيقه فى داخل الانسان ، وهو تحرره الداخلى الخاص ، وقد حاول دانتى فى الكوميديا الالهية أن يعبر عن هذا ، من وجهة نظر العـــالم الكاثوليكى ، وهو يقودنا عبر الجحيم والمطهر والجنة ، وبالرغم من أن هذا العمل يتسم بطابع كلى متلاحم الا أنه غنى بالمشاهد الغريبة والمغامرات من كل نوع ، وهو يعرض علينا عددا لا متناه من الشخصيات الفردية فى خصوصياتها ، ويصدر عليها أحكام الادانة والبراءة ، ويعطى لنفسه الحق فى ارسال أى انسان الى الجحيم أو الى الجنة (١٨٠) •

وهذا السعى وراء المغامرات نتيجة لأهداف خيالية لا تمت بصلة الى الواقع ، لأن مصدرها هو الخيال الذاتى الذى يظهر فى أعمال ، ويخلق مواقفا يهيمن عليها الطابع الكوميدى وبذلك نشهد انحلال الفروسية ، وهذا ما نجده فى أعماله لودوفيكو آريوستو Ariosto الشاعر الايطالى

---

(١٧٩) Ibid : p. 587.

(١٨٠) Ibid : p. 589.

(١٤٧٤ ـ ١٥٣٣) (مؤلف ملحمة رولان الحانق) ، وفى عمل سرفانتيس (دون كيخوته) ، حيث يصور التعارض الهزلى بين عالم منظم وفق العقل ومنطق ينبع من طبيعة هذا العالم ، وبين نفس متوحدة تزعم أنها تريد اعادة خلق هذا العالم من خلال أخلاق الفروسية . ويثنى هيجل على سرفانتس ، بل ويشبهه بشكسبير ، لأن سرفانتس Cervantes عرف كيف يقدم بطله بوصفه ذا طبيعة نبيلة وكريمة وغنية بالعطاء الروحى ، وعرف كيف يحرك فينا الاهتمام الحقيقى به . ودون كيخوته ـ رغم الطابع الوهمى للقضية التى يدافع عنها ـ واثق من نفسه ثقة ذات طابع كوميدى ، ولكن هذه الثقه ـ بخصال وسمات طبيعية فى منتهى الجمال ، تمت بصلة الى العبقرية . وبينما يسعى سرفانتس الى السخرية من الفروسية الرومانتيكية ومن موضوعها ، بشكل يكشف عن تناقضاتها ، نجد أريوستو الايطالى يكتفى بالضحك السهل ، ولهذا تؤلف مغامرات دون كيخوته النواة التى تلتف حولها كثير من القصص الرومانتيكية اللطيفة ، الغرض منها ابراز القيمة الحقيقية للأشياء التى تأخذ مظهرا كوميديا . ويعنى هذا كله انحلال الرؤية الرومانتيكية للعالم ، فى الأشكال الفنية التى قدمت الوضع الكوميدى الذى تبدو عليه أخلاق الفروسية الرومانتيكية وسط هذا العالم الجديد ، الذى لم يعد يخضع للمصادفة وتقلباتها وانما يخضع العالم الجديد لنظام يستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازى والدولة ، ولذلك حلت الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة محل الأهداف الخيالية التى كان ينشدها الفرسان (١٨١) . وبحكم هذا طرأ على أبطال الروايات الحديثة تحول عميق . فأصبحوا أفرادا يعارضون بحبهم وشرفهم وتوحدهم ـ النظام القائم والواقع النثرى من أجل عالم أفضل . ولهذا أصبح الفن يحاول تغيير العالم ، أو تحسين صورته على الأقل ، التى تتنافى مع الفرد وتقهره .

ويمكن أن نتساءل بعد ذلك : كيف تم انحلال الفن الرومانتيكى فعليا من الداخل ؟

يرى هيجل أن من أهم أسباب انحلال الفن الرومانتيكى من الداخل وقوعه فى المحاكاة الذاتية للواقع الخارجى (The Subjective Artistic Imitation of the Existent Present) مهما كان هذا الواقع تافها ونثريا ، ويحاول الفن اضفاء الطابع النبيل على كل الأشياء

---

(١٨١) Ibid : p. 591.

العادية الموجودة فى الواقع الراهن ، وهكذا تم انتاج أعمال فنية تعتمد على الوصف وتريد العودة الى الطبيعة وتعتمد وصف الأشياء العرضية والجزئية والمباشرة المتجردة من الجمال الذاتى ، ولأن هذه الموضوعات لا يمكن أن تقدم فنا يمكن أن يتقبله أحد ، اعتمد الفنانون والشعراء على موهبتهم الخاصة فى وصف هذه الموضوعات ، بحيث تبدو مثيرة للاهتمام ، وتكون فى متناول الادراك ، ولكن رغم هذا يتحفظ هيجل فى اطلاق صفة الفن بالمعنى المحدد لهذه الكلمة على هذه الابداعات الوصفية ، ولكنه يستثنى من ذلك فن الرسم الهولندى ، الذى رغم أنه يصف الحياة اليومية للشعب الهولندى ، الا أنه يستحق أن نطلق عليه صفة الفن الأصيل بكل جدارة ، لأنه يسعى من وراء وصف المظاهر العادية للحياة اليومية الهولندية ، الى الكشف عن الطابع الباطنى العميق لروح الشعب الهولندى ، فالفنان الهولندى لا يقوم لنا وصفه الذاتى للمظاهر الخارجية الراهنة ، وانما يكشف عن باطن شعبه الذى ينتمى اليه • ولذلك نشعر أمام الرسم الهولندى أننا أمام موسيقى موضوعية وليس مجرد وصف ذاتى يظهر به الفنان موهبته الفائقة ، والفنان لا يطبق هذه لذاتية على وسائل التمثيل الخارجية فحسب ، وانما على المضمون أيضا ، ولهذا يسقط الفن الرومانتيكى فى الفكاهة الذاتية Subjective Humour وهى أحد أسباب انحلال صورة الفن الرومانتيكى بشكل خاص (١٨٢) •

وفى الفكاهة Humour لا يكون هدف الفنان هو تقديم شكل فنى مكتمل يعبر عن مضمون موضوعى ، وانما الهدف هو ابراز مدى خفة روح الفنان ، ولذلك يترك الفنان ذاته فى العمل الفنى تجمع بين الأشياء الغريبة ليثير الكوميديا ، ويلغى فى الوقت نفسه التلاحم المستقر للأشياء ، ولذلك يصبح التمثيل الفنى لعبا بالأشياء ، تشويها وقلبا للموضوعات ، ونتيجة لهذا فكثيرا ما يقع الفنان فى التسطيح اذا ترك القيادة لسخريته على حساب الموضوع الذى يتناوله • ولا يعنى هذا رفض هيجل للفكاهة ، لكنه يميز بين الفكاهة التى تؤدى الى التسطيح ، وبين الفكاهة التى نجدها لدى شتيرن Sterne (١٧١٣ ــ ١٧٦٨) التى تخدم العمل الفنى ، لأنه ليس فيها غلو ولا اسراف •

وهكذا نصل الى نهاية الفن الرومانتيكى ، أى الى بداية الفن الحديث الذى يعرفه هيجل بأنه الفن الذى تكف فيه ذاتية الفنان عن الرضوخ للشروط المحددة لهذا المضمون أو ذاك ، أو لهذا الشكل أو ذاك ، لتكون

(١٨٢) Ibid : p. 600.

هى المسيطرة على كل منهما ، مع الاحتفاظ بكامل حريتها فى الاختيار والابداع (١٨٣) ٠

تعقيب :

بعد هذه الرحلة الطويلة والغنية مع تاريخ الفن بأشكاله وموضوعاته المختلفة ، التى هى فى الوقت نفسه تأريخ للحضارة الانسانية فى وعيها بذاتها ، ووعيها بالعالم من حولها ، ووعيها بالمطلق أيضا ، لابد أن نقف ونتساءل : ما هى صورة الفن الراهنة ؟ ، وما هو موقع الفن من الحياة المعاصرة ؟ وهل قال هيجل بنظرية موت الفن فى العصر الحاضر ليفسح المجال لأشكال أخرى تقدم الحقيقة مثل الفكر ؟ لكن قبل أن أجيب عن هذه التساؤلات أوضح أمرين : **أولهما** : أن السبب الذى جعل عرضى لهذه الرحلة مع تاريخ الفن عند هيجل يبدو طويلا ومجهدا ، هو حرصى الشديد على تقديم صورة أمينة لتاريخ الفن وحاولت ــ قدر الامكان ــ الا أترك قضية طرحها هيجل من قضايا تاريخ الفن والحضارة الا وأشرت اليها ، لاسيما أنه لم تقدم دراسة مسهبة ــ فيما أعلم باللغة العربية حول هذا الموضوع ٠ **وثانيهما** : أن تاريخ الفن عند هيجل له طابع جدلى خاص ، شديد التركيب والتعقيد ، ويختلف عن محاولات كثيرة حاولت أن تؤرخ للفن من وجهة نظر أحادية ، بينما نجد هيجل يؤرخ لتطور أشكال الفن وموضـــوعاته ومضامينه ، وهو يرى أن هناك علاقة ضرورية بين رؤية الانسان للعالم فى فترة تاريخية ، وشروط تاريخية واجتماعية محددة ، وبين أشكال الفن وموضوعاته ٠

ويمكن أن نلاحظ أن الأساس الذى بنى عليه هيجل تصوره لتطور الفن تطورا منطقيا هو مبدأ الحرية ، فهناك علاقة ضرورية بين تفتح الفن منذ بدايته حتى الآن ، وبين الحرية ، فمثلا فى المرحلة الأولى من الرمزية اللاوعية التى يخرجها هيجل من دائرة الفن ، ويرى أنها تمهد له ، نجد أن الروح لم يكن حرا فى ذاته ، ولا سيما فى الشرق الفن ، ويرى أنها تمهد له ، نجد أن الروح لم يكن حرا فى ذاته (١٨٤) ، وسيما فى الشرق

---

(١٨٣) Ibid : p. 602.

(١٨٤) « حين اكد هيجل ان اول مراحل الفن رمزية ، فقد كان يشير الى ان بعض الفنون لم تكن تملك من الحرية الا ما تستطيع ان تعبر به عن ذلك الجانب الخاص من التجربة الذى كان يتمتع بالقبول الكهنوتى » ٠

انظر جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة : د٠ زكريا ابراهيم مراجعة د٠ زكى نجيب ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٢٥٥ ٠

ولهذا فقد حاول الفن الرمزى أن يطلب المطلق فى عالم الطبيعة ونتيجة لافتقاده ألحرية وعدم قدرته على السيطرة على الطبيعة ، تصور أن الطبيعة ذات طابع الهى • بينما حين اكتسب الانسان حريته نجده ــ فى الفن الكلاسيكى ــ يمثل الآلهة الاغريقية فى الشكل الانسانى ، ولكنه جعلها تخلق فوق الاهتمامات البشرية ، وحين اكتسب الانسان حريته العميقة ، انتهى به الأمر فى الفن الرومانتيكى الى تمثل الروح على أنه داخلية عميقة خالصة ، وهكذا فان هناك علاقة ضرورية بين رؤية الانسان للعالم التى تلهمه الدين وتكون الروح الجوهرى الشعوب والعصور وبين الحرية ، وبالتالى تجد تعبيرها فى الفن ، وفى سائر ميادين الحياة ، ويرى هيجل أن مهمة كل انسان ــ بوصفه ابن عصره ــ أن يعبره فى مختلف ميادين نشاطه عن المضمون الجوهرى لعصره ، وكذلك فان رسالة الفن أو الفنان مادام وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره ، وبرويتها للعالم أن يعبر عن روح الشعب • ولذلك فالمهم عند هيجل هو أن يكون الفنان واعيا بمضمون عصره ، وان يتصوره فى وعيه على أنه الحقيقة ، ويجد فيه المؤاشر الذى يهديه الى الطريقة الضرورية التى ينبغى تمثيله بها • ويمكن للفنا أن يقف موقف المعارضة من مضمون عصره الذى استنفد أغراضه ، وظهر واضحا فى الفن والفكر ، كما هو الحال لدى سرفانتس حين نقد أخلاق الفروسية سعيا نحو تجاوزها ، لأن عصره استنفد كل السمات والأغراض التى يمكن أن تقدمها أخلاق الفروسية ، ولم تعد ملائمة له • والحركة المعارضة التى يمكن أن يقوم بها الفن اكتسبت أهمية خاصة فى الأزمنة الحديثة ، لأنه فى عصرنا الحاضر ، لم تعد هناك قاعدة معينة للابداع الفنى ، لأن الفنانين اكتسبوا روحا نقدية بعد أن جربوا كل الأشكال الخاصة للفن الرومانتيكى ، وقد أصبح التعلق بمضمون خاص ، وبنمط تعبيرى ذى صلة بهذا المضمون ، أمرا من أمور الماضى ، بالنسبة للفنان الحديث ، وأصبح الفن أداة حرة يستطيع الفنان تطبيقها ــ حسب موهبته الفنية ــ على أى مضمون كان ، مهما كانت طبيعة • وأصبح الفنان يتحرك بحرية فوق الأشكال والصور الشائعة ، وتحرر من المضامين التى كانت تفرض نفسها فيما سبق على وعيه بوصفها موضوعات مقدسة وأزلية • ولذلك يمكن ــ على ضوء هذا ــ فهم البانوراما المتعددة لموضوعات الفن وأشكاله فى عصرنا الراهن ، بينما كنا نجد فى العصور الماضية ، التزام الفنانين بتصوير موضوعات معينة ذات أهمية مطلقة ، بينما الآن فكل موضوع تبدو أهميته نسبية بالنسبة لكل فنان ، ولهذا يتصرف الفنان ازاء مضمونه وكأنه كاتب مسرحى يحرك وينطق أشخاصا آخرين غرباء عنه • وأصبح الفنان يستخدم عبقريته ــ الجاهزة ــ فى صياغة الموضوعات التى تعرض له • واصبح من الصعب أن يتطابق الفنان

باطنيا مع الموضوع الذى يقدمه فى عمله الفنى ، حتى لو اعتنق دينا ما من أجل ذلك ٠

وكل ما يطلبه هيجل من الفنان وهو يتصدى لابداع عمله الفنى . أن يسأل نفسه أين موقعه من هذا المضمون الذى يعرض نفسه عليه ، لأن تحديد الفنان لذاته وثقته بها يحرر من التصورات المسبقة والأشكال البالية ، ويجعله حرا وهو يبدع عمله الفنى ، وبالتالى يتحرر من الأحكام المسبقة ، فيضفى على أعماله مضمونا جديدا أسمى وأرفع ، وينبع من روحه الخلاقة التى تنقد روح عصره والأخلاق السائدة فيه ، فصورة الفن فى عصرنا الراهن ، تتعايش فى داخلها الأنماط المختلفة للفن ، وتتعايش المضامين أيضا ، فالفنان الذى يتحرر من فنون الماضى النابعة من عصرها ، يكون أقدر على رؤية عصره ، والتحرر يعنى هذا الاستيعاب والتجاوز ، بينما يحاول بعض الفنانين ــ غير الموهوبين ــ أن يقلدوا شكسبير أو دانتى ، وهذه أعمال لا تتكرر أبدا ، وانما تأتى مرة واحدة ، ولا يمكن أن تقدم نحتا كالنحت اليونانى القديم ، وليست هناك قيمة لأن نتيجة اليوم ، لأن المضمون الذى كان يعبر عنه النحت الاغريقى لم يعد موجودا اليوم ٠ فرسالة الفن الوحيدة ــ طبقا لمفهوم هيجل ــ هو أن يضفى الفنان صفة الحاضر ، بصورة عينية على ما يملك مضمون عينيا ٠

وهكذا يبين لنا أن هيجل لم يقل بنظرية موت الفن ولكنه قال بتضاؤل دوره فى الحياة اذا قارناه بالدور الذى كان يلعبه الفن فى العصور القديمة ، والدليل على ذلك آخر فقرة يرصد فيها هيجل نهاية الفن الرومانتيكى ، وحلول فن جديد له سماته المختلفة الحضارية والجمالية هو الفن الحديث يقول هيجل : هكذا تصل الى نهاية الفن الرومانتيكى ، الى نقطة بداية الأزمنة الحديثة ، التى تؤكد الحقيقة التالية ، وهى أن ذاتية الفنان لا تخضع لهذا المضمون أو ذاك ، أو لهذا الشكل أو ذاك ، وانما هى المسيطرة على كل منهما ، وفى الوقت نفسه ، تحتفظ بحريتها الكاملة فى الانتاج والاختيار (١٨٥) ٠

---

(١٨٥) Ibid : p. 602.

الفصل السادس

نسق الفنون الجميلة ودلالتها الميتافيزيقية

مدخــــــل :

قدمت فى الفصول السابقة مفهوم هيجل عن الجمال والفن ، وبينت شروط الجمال والفن الحقيقيين لديه ، وفى هذا الفصل ، أدرس الأشكال المتباينة للجمال وقد تعينت فى مجموعة من الفنون الخاصة . والحقيقة أن نسق الفنون الجميلة ـ عند هيجل ـ يرتبط بمجمل مفاهيمه السابقة ، لأنه ينظم الفنون الجميلة فى نسق هرمى يخضع لنظريته الخاصة بتطور الفن تطورا منطقيا ـ من النمط الرمزى الى النمط الكلاسيكى ، ثم الى النمط الرومانتيكى ـ التى تتحقق من خلالها فكرة الجمال ، « ولهذا يتداخل مذهبه فى نسق الفنون بتاريخ الفن لديه ، فيصبحان وجهين لعملية جدلية واحدة » (١) ، والفنون الخاصة التى يشير اليها هيجل ـ وهى العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر ـ تمثل التجسد الحسى لفكرة الجمال ، التى سبق الاشارة اليها ، وهذا التجسيد الحسى نفسه ، يمثل لحظة جوهرية فى الفكرة الشاملة عن الفن ، ولهذا فان الفن لايمكن ان يظل فكرة مجردة فحسب ، بل لابد أن يظهر فى الوجود الفعلى الحسى بوصفه موضوعا للحواس (٢) . وهكذا يتبين مدى ارتباط نسق الفنون عند هيجل بفلسفته الميتافيزيقية ، كما هى مرتبطة ـ أيضـا ـ بتاريخ

---

(١) د. أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٢٥ .

(٢) ستيس : فلسفة هيجل « الترجمة العربية » ، ص ٦٣٦ .

الفن ، لأن الفن فى أنواعه وأشكاله ، ينطوى على تقدم وعلى تطور منطقى من الإشكال الدنيا للفن الى الأشكال العليا ، هذا التطور الذى يفصح عن نفسه في أنماط وصور الفن الثلاث التى أشرت اليها ـ بالتفصيل ـ فى الفصل السابق ، وكذلك فان الفنون الجزئية ترتب وتنظم فى تسلسل ضرورى مرتبط بتاريخ الفن (٣) ، لأنه اذا نظرنا الى كل فن على حدة ، سنجد أنه ينطوى على تطور مماثل ، وكل فن يخضع لصيرورة محاثية له ، بمعنى أن لكل فن مرحلة تفتحه وازدهاره ، من حيث هو فن ، اذ تسبق هذه المرحلة مرحلة تهيئة وتحضير ، وتعقبها مرحلة أفول واضمحلال ، وهذا يعنى أن الانتاج الفنى بوصفه أعمالا منبثقة عن الروح ، يخضع للمراحل المنطقية التى تمر بها كل صورة من صور الفن ، ولهذا فلكل فن من الفنون بداية وتطور واكتمال وانحطاط (٤) • ويخضع ترتيب الفنون عند هيجل لمبدأ أساسي هو العلاقة بين الروح والمادة ، أو المضمون والشكل ، فلقد كانت المادة تطغى على الروح فى الفن الرمزى ، ووقفت المادة والروح على مستوى واحد فى صورة الفن الكلاسيكى ، ثم سيطر الروح وساد فى الفن الرومانتيكى • وهذا المبدأ ـ نفسه ـ هو الذى يحكم تطور الفنون الجزئية ولذلك فان أول فن يبدأ به هيجل هو فن العمارة Architecture بوصفه أقدم الفنون ، وأكثرها تعبيرا عن الصورة الرمزية للفن • ثم يتحدث هيجل عن فن النحت Sculpture بوصفه الفن الذى يعبر عن الصورة الكلاسيكية ، نتيجة لاتحاد الشكل والمضمون ، أما التصوير Painting والموسيقى Music والشعر Poetry فهى من الفنون الرومانيكية ، لأنه يكاد ينمحى فيها الجانب المادى وتطغى الروح ، ولهذا فهى تلقب بالفنون الذاتية لحياة الروح ، ويعتبر الشعر أسمى الفنون ، لأنه لايعتمد على المادة الا لكى يشير الى الروح والتعبير عنه •

وقبل أن يستطرد هيجل فى شرح نسقه الميتافيزيقى فى ترتيب الفنون ، فانه يرد على الرأى الذى يزعم أن الفن قد بدأ بالبسيط Simpte والطبيعى Natural فيبين أن الطبيعى (*) والبسيط يختلفان تماما عن

---

(٣) لهذا لجأ كثير من الباحثين الى عرض تحليل هيجل لكل فن ضمن حديثم عن كل مرحلة من مراحل الفن ، انظر على سبيل المثال : كامنسكى Jack Kaminsky فى كتابه Hegel on Art وكذلك نوكس Knox .

(٤) Hegel : Aesthetics, Vol. II, 614.

(★) سبق أن أوضحت استبعاد هيجل للجمال الطبيعى لانه ليس من ابداع الروح الانسانى •

تصور الفن للأعمال الابداعية ، ولذلك فان البدايات البسيطة والطبيعية ـ التى نلتقى بها فى التاريخ الانثروبولوجى للانسان ـ لاتمت بصلة الى الفن والجمال ، وذلك لأن الجمال يحتاج منذ بداياته ـ من حيث هو عمل فنى ـ الى مهارة متقدمة ، ويتطلب تجارب عديدة ، وتدريبا طويلا ، والبساطة التى نلتقى بها فى بعض الأعمال الفنية المعاصرة هى نتيجة لتدريب طويل ، ولايتم الوصول اليها الا بعد توسطات عديدة ، أى بعد أن يتوصل الفنان الى الجوهرى ، ويستبعد التنوع والمبالغة ، ويركز على أشياء بسيطة ومحددة (٥) • ولهذا لايمكن اعتبار الأعمال البدائية أعمالا فنية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لأنها تحتوى على مضمون مجرد بشكل أو بآخر ، ولأنها تفتقد الى الاسلوب Style ، وهو الذى يمثل الفن الحقيقى ، فحين نقارن بين عمل فنى ما ، وبين عمل بدائى ، سنجد أن الأول ينطوى على أسلوب ما ، سواء فى الموسيقى فى فن الشعر ، أو فى استخدام الجسم البشرى فى التعبير فى فن النحت ، بينما نجد العمل البدائى لا ينتج وفق أسلوب ما ، ولذلك تكثر فيه التفاصيل الثانوية ، التى لا تبرز الجوهرى والكلى فى العمل الفنى ، ولهذا فان الأعمال البسيطة والطبيعية تمثل مرحلة ما قبل الفن ، بينما بداية الفن ارتبطت باستيعاب الفنان لامكانيات المادة الوسيطة التى يصوغ من خلالها عمله الفنى ، وبقصدية الفنان فى أن يشف وينم كل جزء فى العمل الفنى عن فكره الكلى وروحه (٦) • وهذا ما يطلق عليه هيجل اسم « الأسلوب المثالى الجميل المحض The Ideal, Purely Beautiful Style وهذا ما سبق أن أوضحته فى أثناء الحديث عن فكرة الجمال ، حين بينت رؤية هيجل عن دور الفن فى اضفاء الطابع المثالى على الأشياء Idealization أى التعبير عن الكلى والجوهرى • والمثال الذى يقدمه هيجل على ذلك الفرق بين الأعمال البدائية والأعمال الفنية هو الفرق بين العمارة بمفهومها البدائى ، التى تكثر من استخدام الكتل الضخمة ، وبين العمارة بمفهومها الفنى ، التى تستخدم الكتل البسيطة والصغيرة وتؤدى الى الشعور بعظم الحجم أيضا • ويقوم العمل الفنى الحقيقى على أساس التوازن بين اكتفاء العمل الفنى بذاته ، وبين توجهه الى الخارج ، بمعنى أن يكون مفهوما من قبل الآخرين ، بينما لا نستطيع أن نفهم العمل البدائى دون أن يشرح لنا صانعه الهدف منه •

---

(٥) Ibid : pp. 616-617.

(٦) Hegel : op. cit., p. 615.

ويمكن أن نتساءل : ماهو موقف هيجل من التصنيفات المختلفة (**) التي قدمها الفلاسفة وعلماء الجمال للفنون ؟ . والحقيقة ان هيجل قد ناقش التصنيفات المختلفة التي سبقته، والتي كانت سائدة ، وكعادة هيجل في مناقشة كثير من الاتجاهات ، قد لايذكر اسم صاحب الاتجاه الذي يناقشه ، ولكن يمكن أن يفهم من السياق الذي يرد فيه . فمثلا ينتقد تصنيف كانط ولينسنج ، ويرى هيجل أن التصنيف الصحيح للفنون يجب أن ينبع من جوهر الأعماق الفنية نفسها (٧) ، لأن مضمون الفن واحد في جميع الحالات وهو الفكرة ، أو التعبير عن الحقيقة . وهو بهذا يحدد موقفه من اتجاهين في تصنيف الفنون ، أولهما : الاتجاه الذي يرى أن الاختلاف بين الفنون يرجع الى الوسط الحسي الذي يستخدمه كل فن على حدة ، وبالتالي فان الفنون تصنف طبقا للوسائط المادية التي تتجلى فيها الفكرة ذاتها ، وثانيهما : الاتجاه الذي يصنف الفنون طبقا للحواس التي تدرك هذه المادة ، على أساس أن طبيعة الأعمال الفنية هي طبيعة حسية ، بمعنى أن الأعمال الفنية يمكن ادراكها الا من

(★) يختلف تصنيف هيجل للفنون وترتيبه لها عن التصنيفات التي نجدها في فلسفة الفن وعلم الجمال المعاصر ، فتصنيف كانط – على سبيل المثال – يختلف عن تصنيف هيجل من حيث ترتيب الفنون ، وتطورها ، ومن حيث الأساس الذي يقوم عليه التصنيف . فكانط يصنف الفنون على أساس وسائل التعبير ، وهي الكلمة والحركة والصوت ، فتوجد لديه ثلاثة مجموعات للفنون هي : فنون اللغة وتشمل البلاغة والشعر ، وفنون الحركة وهي الفنون التشكيلية مثل العمارة والنحت والتصوير وفن تنسيق البساتين وأخيرا فنون اللعب بالاحساسات وتشمل الموسيقى وفن التلوين ، ولهذا فان مكانة الفنون تختلف تماما عن مكانتها في تصنيف هيجل ، اما التصنيفات المعاصرة فقد ابتعدت عن الترتيب بالتفصيل ، ونقد هذا الاتجاه في التصنيف ، ومن هذه التصنيفات المعاصرة ، تصنيف الهرمي للفنون ، واعتمدت على الحواس في تصنيف الفنون ، وهذا ما قد ناقشه هيجل بالتفصيل ونقد هذا الاتجاه في التصنيف ومن هذه التصنيفات المعاصرة تصنيف نيدونسيل Nédoncelle وتصنيف سوريو Souriau ، ويقوم تصنيف نيدونسيل على أساس تنوع الاحساسات ، فيقول بوجود فنون لمسية عضلية ، وأخرى سمعية وبصرية ، إما سوريو فانه يرى أن الحواس قد تتداخل في تذوق الفن الواحد ، ولهذا فهو يقترح تصنيف الفنون على أساس الكيفيات الحسية الغالبة فيها ، فاللون يكون هو الصفة الغالبة في فن التصوير ، بينما الصوت هو الصفة الغالبة في الموسيقى ونلاحظ أن هذه التصنيفات وغيرها لا ترتكز الى اساس ميتافيزيقي ، بقدر ما ترتكز الى نظرة فاحصة الى الابداعات الفنية ذاتها ، ومنهج هيجل في فلسفة الفن والجمال ، لا يقوم على أساس تأمل الاعمال الفنية واستنتاج سمات عامة للفن ، وانما يقوم على أساس مفهومه لفكرة الجمال والفن ذاتها ، وهذا هو نفس موقف افلاطون فهو لا يبدأ من الأشياء الجميلة ، وانما من فكرة الجمال ذاتها . ولمزيد من التفاصيل حول تصنيف الفنون : انظر : د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، ص ١٢٢ وما بعدها .

(٧) Hegel : op. cit., p. 621.

خلال الحواس • ويتوقف هيجل عند الاتجاه الثاني بالمناقشة والتحليل ، فيتساءل : هل يمكن الاعتماد على الحواس كلها في تصنيف الفنون ، أم أنه يمكن استبعاد بعض الحواس (٨) ؟ ويرى هيجل أنه لايمكن الاعتماد على الحواس كلها في فهم الأعمال الفنية ، لأنه يجب استبعاد اللمس والشم والذوق ، لأن هذه الحواس تبعد الانسان عن استيعاب الفن ، لأنها من طبيعة مغايرة لمفهوم الفن نفسه ، فاللمس Touch يدخل الذات في الفعل ، أى يجعل الذات الفردية تتدخل في علاقة حسية مع التفاصيل المختلفة ، والفن ليس شيئا حسيا خالصا ، وانما الروح يظهر في الحسى ، ولذلك لايمكن تصنيف الفنون على أساس حاسة اللمس • وكذلك يفلت حريته ، ويقيم مع أي موضوع يتعامل معه علاقات عملية وواقعية ، بل انه يجزىء الموضوع ويستهلكه ، ولهذا لايمكن استخدام الذوق في تناول العمل الفني ، وانما يمكن استخدامه في تذوق الأطعمة واعدادها ، والتعرف على الصفات الكيميائية للأشياء ، والعمل الفني لايمكن أن يخضع للذوق ، لأن العمل الفني لايمكن أن يتجزأ ، ولابد أن يحتفظ باستقلاله الموضوعي تجاه المتلقي ، ولايمكن أن يستهلك (٩) وكذلك الشم Smell . لايمكن أن يكون واسطة للادراك الفني ، لأن الموضوعات الفنية لا تعرض نفسها لحاسة الشم ، لأن الموضوعات التي تشم هي التي تبخر مع الهواء الذي نستنشقه • أما السمع Hearing والبصر Sight ، فهما الحاستان النظريتان التي يمكن أن يتم فهم العمل الفني من خلالهما ، ويضيف اليهما هيجل التمثل الحسى أو التصورات الحسية Sense-Perceptions والبصر يقيم مع الموضوعات علاقة نظرية خالصة ، من خلال الضوء أو النور Light ، الذي يترك للموضوعات حريتها ، ولايستهلكها ، ولا يتعامل معها بشكل مادى مثل الحواس السابقة ، وكذلك السمع هو الحاسة النظرية الثانية ، ولكنه نقيض البصر ، فهو لايدرك الأشياء في المكان ، وانما يدرك الأصوات المرتبطة بالزمان ، أى يتعامل مع الأصوات فحسب ، وهذه الأصوات هي ذبذبات الأجسام ، أى اهتزاز للموضوع دون أن تتحرك حاسة السمع بأى حركة ايجابية تجاه الموضوع الذى تدركه (١٠) وهكذا نلاحظ سيطرة الطابع الفكرى على البصر والسمع ، هذا الطابع الذى تظهر من خلاله الذاتية الخالصة • فالأذن تدرك روح الجسم المرن ، على

---

(٨) Ibid : p. 621.

(٩) Ibid : p. 621.

(١٠) Ibid : p. 622.

نفس النحو النظرى الذى تدرك به العين اللون أو الشكل ، وبذلك تصير الجوانب الداخلية به تلك القدرة التى ترد الصور المسموعة والمرئية الى الوعى ، حيث تتجمع فى مقولات عامة ، وبحيث تقوم بينها ـ عن طريق الخيال ـ علاقات ووحدة (١١) فالانسان يدرك عملا فنيا ما حين يقوم بتجميع أجزائه فى داخله ، بحيث يفهم العلاقات المختلفة من هذه الأجزاء فى اطار الوحدة التى يقوم بهـا التمثيل الحسى لأجزاء العمل الفنى • ويمكن من خلال هذا التصور الثلاثى ـ الذى يجمع البصر والسمع والتمثل الحسى ـ تصنيف الفنون الى فنون تشكيلية وهى التى تنشىء مضمونها من خلال اعطائه شكلا ولونا موضوعيين ، ويمكن رؤيتهما خارجيا ، والى فنون صوتية مثل الموسيقى والشعر بوصفه فنا يعتمد على الألفاظ باعتبارها أصواتا تتيح ادراك الداخلية والحدس والعاطفة والتمثل الروحى • ونقد هيجل لهذا التصنيف يكمن فى أن هذا التصنيف لا ينبع من الفن ذاته ، وانما يقتبس من أكثر جوانب الفن تجريدا (١٢) والتصنيف الذى يقترحه هيجل هو تصنيف ينبع من رؤيته الميتافيزيقية للفن ، الذى يعتمد على العلاقة بين الشكل والمضمون فى تمثيل الفكرة ، الذى سبق الاشارة اليه ، ولذلك فان أشكال هذه العلاقة وتنوعها هى التى تقدم لنا تصنيفا للفنون • فالذى يخلق تعدد أشكال الفن وأنواعه هى العلاقة التى تنشأ بين الطبيعة الخارجية ، وبين النفس الانسانية ، التى يفصح المطلق ـ من خلالها ـ عن وجوده ، ولأنه من خلال هذه الذاتية يظهر التعدد ، وتظهـــر الفروق الفردية ، وتصبح النفس الانسانية هى العالم الكامل والمتعدد الأشكال للروح فى واقعه ، وهى العالم الذى يفصح فيه المطلق عن نفسه وارادته • ولهذا فالفروق التى يتوزع فيها المضمون الكامل للفن تتوافق ـ جوهريا ـ فيما يتعلق بالتصميم أو التنفيذ مع ما كنا وصفناه تحت أسماء صورة الفن الرمزى والكلاسيكى والرومانتيكى • ولذلك تمثل الرمزية النمط الرئيسى للفن الذى مهمته تحويل المحيط الخارجى الموضوعى الى محيط فنى جميل للروح ، وبث المدلول العميق للروحى فى هذا المحيط • أما المثال الكلاسيكى فهو ـ على العكس من المثال الرمزى ـ يمثل المطلق بما هو كذلك فى واقعه المستقل ، المرتكز الى ذاته بينما يعبر المثال الرومانتيكى عن ذاتية الروح والعاطفة فى لاتناهيهما ،وفى خصوصيتهما المتناهية أيضا •

وطبقـا لهذا التصنيف الذى يقدمه هيجل ، الذى يقوم على أساس التطور المنطقى التاريخى للفن ، فان هنـاك فنونا رمزية ، وأخــرى

---

(١١) Ibid : p. 622.

(١٢) Ibid : p. 623.

كلاسيكية ، وثالثة رومانتيكية ، وطبقا لهذا الترتيب فان الفن الأول الذى يبدأ هيجل به ، هو فن العمارة ، لأن العمارة تمثل بدايات الفن ، حيث لم يكن الفن قد وجد بعد المواد المناسبة أو الأشكال الموافقة لتمثيل مضمونه الروحى ، مما يضطره الى أن يقبل نمط التمثيل الخارجى الصرف ، والمواد التى يستخدمها هذا الفن هى المواد الثقيلة الوزن ، التى تخضع لقوانين الثقل Law of Grevity أما الشكل فهو يعتمد بشكل أساسى على الجمع بصورة متناظمة Regularly ومتماثلة Symmetrically (*) بين تشكيلات الطبيعية الخارجية ، وتحقيق كلية Totality العمل الفنى مما يجعله انعكاسا محضا للروح (١٣) ٠

وبعد فن العمارة ، يأتى النحت بوصفه فنا كلاسيكيا ، يرتبط مبدوءه ومضمونه بالفردية الروحية التى تجد تعبيرها فى المظهر الجسمانى المحايث للروح ، هذا المظهر الذى يمثله الفن فى شكل واقع فنى ٠ ويستخدم النحت ـ أيضا ـ مواد ثقيلة فى كليتها المكانية مثل العمارة ، ولكنه لايعطيها أشكالا عضوية طبقا لشروط الثقل ، وانما يعطيها الشكل الذى يعبر عن الحياة الواقعية ، أو الواقع الحى الروح ، وهو شكل الهيئة الانسانية ، الممتلئة بالحياة ، ولكن دون أن تؤثر فيها تقلبات الأحداث والمنازعات والآلام التى تميز الجنس البشرى (١٤) ٠

وبعد العمارة والنحت ، يجمع هيجل الفنون التى تكون مهمتها اظهار الجوانب الباطنية الذاتية للروح ، وهذه الفنون هى التصوير والموسيقى والشعر بوصفها فنونا رومانتيكية ٠ وفن التصوير ، يجعل من الهيئة الخارجية التعبير الكامل عن الباطنى ، وموضوع التصوير ليس هو الله بما هو كذلك ، أى كما هو موجود فى الوعى الانسانى (**) ، والوسيلة التى يستخدمها التصوير لتمثيل ذلك ، هى تصوير الأشياء الخارجية بشكل عام ، سواء تلك التى يجدها فى الطبيعة ، أو فى المظاهر البشرية ،

(★) سبق ان اشرت الى ان قوانين الجمال الطبيعى التى قد يستفيد منها الفن هى التناظم والتماثل والتبعية للقوانين Conformity to La. ، وهى تعتبر ـ تقريبا ـ نفس القوانين التى يستخدمها فن العمارة ، فالعمارة فى تصميمها العام للكتل والاعمدة تعتمد على التماثل والتناظر ، والاستفادة من القوانين المختلفة للميكانيكا والمادة فى خلق الشكل المعمارى ٠ انظر الفصل الثالث من هذا البحث ٠

(١٣) Hegel : op. cit., p. 624.

(١٤) Ibid : p. 624-625.

(★★) ان الله بوصفه موضوعا مجردا لا يمكن تصويره ٠

وذلك بقـــدر ما تشف عن الروحي (١٥) ، واذا كان النحت والعمـارة يستخدمان الأبعاد الثلاثية للمكان ، فان فن التصوير يستخدم بعدين من المكان هما الطول والعرض فقط ، ويستخدم فن التصوير الظاهر الحسى لاظهار الجوانب الباطنية للروح ، ويستخدم الألوان في ابراز الدرجات المختلفة الداخلية ويسعى التصوير الى خلق منظور داخلى خاص ، ولهذا فهو يجعل الضوء يتداخل فى صميم العمل الفنى ، وينبع من الداخل ، بدلا من الضوء الخارجى الذى يجعل ابداعات العمارة والنحت منظورة ؛ ولهذا فان المادة الوسيطة فى التصوير تملك نورا فكريا ، ملازما لها ، فهى تنير نفسها بنفسها ، وتحمل ـ أيضا ـ فى داخلها عتمتها الخاصة ، ومن خلال اللون يستطيع المصور تحقيق وحدة الضوء والعتمة Light and Darkness وتنافذهما (١٦) ، وبعد التصوير نلتقى بالموسيقى ، والسمة الأساسية لها هى الاحساس المتجرد من الشكل ، الذى لايظهر فى الواقع الخارجى ، وانما من خلال تشكيلات الأصوات المختلفة ، التى ما أن تظهر حتى تتلاشى • وبعد الرسم والموسيقى يأتى فن الكلمـــة وهو الشعر ، وهو الفن الحقيقى المطلق للروح الذى يظهر الروح ، لأن الكلمة هى مادة فن الشعر ، هى وحدها القادرة على أن تتملك كل ما يعقله الوعى ، وأن تعبر عنه بجعله موضوعا للتمثيل ، والشعر ـ عند هيجل ـ هو أسمى واغنى الفنون وأكثرها لا محدودية • والشعر لدى هيجل هو الفن الذى يعبر عن وحدة الفنون ، لأنه يكرر فى دائرتى أنماط تمثل الفنون الأخرى، فيستفيد من الصوت فى الموسيقى ، ويستفيد من فن التصوير أيضا • وأنواع الشعر مستمدة من المضمون والشكل الذى يستخدمه ، فالشعر الملحمى يظهر حين يضفى الشعر على مضمونه شكل الموضوعية ، والشعر الغنائى يمثل القيمة الذاتية ، ويستعين بالموسـيقى كى ينفذ بعمق الى النفس كى يمس الاحساس والشعور • والشعر الدرامى Dramatic هو الشعر الذى يحاول التعبير عن الجوانب الداخلية للواقع الموضوعى ، واستعين الشعر الدرامى بالموسيقى ، وتصاحبه حركات وتمثيل ايمائى Mimicry ورقصـــات Dances (١٧) •

ويرى هيجل أن هذه الفنون الخمسة هى التى تشـكل النسـق المحدد والمترابط للفن الواقعى والفعلى ، ويستبعد هيجل الفنون الأخر ، لأنها فنون ناقصة مثل هندسة الحدائق Gardening وهذا يعنى أن

---

(١٥) Ibid : p. 626.

(١٦) Ibid : p. 626.

(١٧) Ibid : p. 627.

هيجل لاينفي وجود فنون أخرى غير الفنون الخمسة (١٨) ، ولكنه يرى أن هذه الفنون هي الفنون الرئيسية الأساسية التى يمكن أن تنشيء من خلالها فنونا أخرى هجنية ، أى تجمع بين فن وآخر ، مثل فن المسرح الذى يجمع بين الشعر الدرامى ، والموسيقى ، والتمثيل ، والديكور · ويرى هيجل أن هناك صعوبات كثيرة في تناول كل فن على حدة ، ومن هذه الصعوبات : أن الأعمال الابداعية – في الفنون المختلفة – بلغت من الوفرة حدا من الصعب الاحاطة الشاملة به ، الا بالنسبة للمتخصصين فى كل فن على حدة ، ولذلك أصبح كل فن موضوعا لعلم خاص قائم به ، هذا بالاضافة الى الجوانب التاريخية المرتبطة بنشأة كل فن من الفنون وتطوره ، لأن هناك – بالطبع – علاقة مباشرة ، بين أى فن والحضارة التى ينتمى اليها ، وينتج من خلالها ، ولذلك لابد لمن يتعرض لدراسة أى فن من الفنون الخمسة أن يكون عالما متبحرا في الفن الذى يدرسه ، وهيجل لايدعى معرفته العميقة بكل الفنون ، وجوانبها المختلفة ، وانما يعتبر نفسه مجرد مشاهد ، ولا يبغى من عرض آرائه فى هذه الفنون ، سوى ابراز وجهة نظره الدامسة فى كل فن ، وعلاقتها بفكرة الجمال ، وهذه هى مهمة فلسفة الفن التى تسعى الى فهم المظاهر المختلفة للفنون وتفسيرها من خلال وجهة نظر فلسفية معينة » (١٩) ·

١ – العمارة Architecvture

العمارة هى أسبق الفنون فى ترتيب الوجود ، ولقد ارتبطت الأصول الأولى لفن العمارة بالمنفعة والحاجة التى يؤديها فن العمارة للانسان ، وتتمثل البدايات الأولى للعمارة (*) ،فى الكوخ أو مسكن الانسان ،

---

(١٨) Ibid : p. 627.

(١٩) Ibid : p. 629.

(★) اشار هيجل الى المناقشات التى كانت دائرة فى عصره حول ما اذا كانت العمارة بدأت بالبناء بالخشب او بالبناء بالأحجار ، فيذهب فيتروفيوس Vitruvius (وهو عالم فى العمارة ، رومانى من القرن الاول قبل الميلاد له كتاب فى عشرة مجلدات فى فن العمارة ، اوضح فيه تاريخ العمارة ، ودلالاتها فى عصره) – الى ان البناء بالخشب كان اسبق من البناء بالحجارة ، وتكمن اهمية هذه المناقشات – من وجهة نظر هيجل – فى انها تبين ان الأشكال المعمارية تتنوع تبعا للمواد المستعملة ، ولأن الحجر يحتاج الى تشكيل كى يمكن الاستفادة منه ، بينما الخشب والاشجار ذات طبيعة طويلة ، يمكن الاستفادة منها بشكل مباشر ، وقد اتبع هيرت Hirt هذا الرأى ايضا · اما عن علاقة هذه المناقشات بفلسفة هيجل ، فان هيجل قد وظف هذه المناقشات بما يخدم فلسفته ، فبين ان الابنية الحجرية هى ما تميز العمارة الرمزية والرومانتيكية ،

والمعبد كملاذ للاله وجماعة المؤمنين به • ونلاحظ أن هذه الأعمال المعمارية الأولى كانت تقام من أجل هدف معين ، أى لم يبن الانسان هذه الأشياء من أجل ذاتها ، وانما لتلبية حاجة الانسان الى المأوى ، وحاجته لمكان يتعبد فيه ، وهذه الحاجات لاتنبع من الفن ، وليس من شأنهـا ابداع أعمال فنية (٢٠) ، ولكن حين يظهر فى وسط هذا الطابع النفعى للعمارة ، ميل الى صياغة أشكال معمارية يمكن ان تتصف بالجمال والفن ، فعندئذ يكون قد حدث انقسام بين الانسان وبين المحيط الذى تقدمه العمارة كوسيلة من أجل تلك الغاية الانسانية (٢١) ولذلك فالبداية الحقيقية لفن العمارة ، هى التى تتمثل فى الأبنية Building التى لهـا وجودهـا المستقل ، التى لاتستمد مدلولها من هدف أو حاجة خارجية ، بل تحملها فى ذاتها ، ويطلق هيجل على هذه العمـارة اسـم العمـارة المستقلة Independent Architecture وهى عمـارة لا يسـتطيع شـكلها أن يعبر عن مدلولها الا على نحو رمزى ، لأنها تحقق شـكلا رمزيا ، الغرض منه الايحـاء بتمثل ما أو ايقـاظه • ولهذا فحين يدرس هيجل مجمـل فن العمارة وتقسيماته ، فانه يأخذ فى اعتباره الفروق الملازمة للشىء ذاته ، والتطور التاريخى لفن العمارة على حد سواء ، ولهذا فهو يتحدث فى البداية عن العمارة المستقلة أو الرمزية ، ثم يدرس بعد ذلك العمارة الكلاسيكية التى تصوغ الفردية الروحية لذاتها ، وتجرد ـ فى الوقت نفسه ـ العمارة من استقلالها ، وتهبط بها الى مستوى تكتفى معه بتشييد محيط لا عضوى » Inorganic ، فنمفذ الفن لمدلولات روحيـة ، متحققة بدورها بصـورة مستقلة عن هذا المحيط • ثم يدرس العمارة الرومانتيكيـة مثل العمارة القوطية التى تشيد المنازل والكنائس والقصـور بهدف تلبية الحاجات الانسانية والدينية • ولكن رغم هذا التطور التاريخى لفن العمارة ، فان العمارة تبقى ـ بطابعها الأساسى ـ فنا رمزيا ، بشكل جوهرى ، رغـم تعرضها للتأثيرات الكلاسيكية والرومانتيكية (٢٢)

بينما تمتاز العمارة الكلاسيكية بالابنية الخشبية ، رغم انها لجات الى استخدام الحجارة ايضا ، ولكن الخشب يلبى حاجاتها بسهولة اكثر •

(٢٠) Ibid : p. 631.

(٢١) Ibid : p. 632

(٢٢) Hegel : op. cit., p. 634.

(أ) العمارة الرمزية أو المستقلة :

Independent or Symbolic Architecture

ان الاهتمام الرئيسى للفن هو أن يجعل التصورات الموضوعية والأفكار العامة قابلة للادراك من قبل الجميع ، ولكن اذا كانت هذه التصورات والأفكار مجردة ومبهمة ، وليست متعينة بشكل حسى وواقعى ، فان الفنان / الانسان يلجأ الى وسيلة مجردة ـ هى الأخرى ـ لكى يتمكن من تمثلها ، فيلجأ الى المادى الثقيل ليعطيه شكلا واضحا ، ولكنه ليس عينيا ولا روحيا • وفى مثل هذه الشروط تكون العلاقة بين الشكل والمضمون ذات طبيعة رمزية • فمثلا البناء الذى يكون الهدف الوحيد منه الكشف للآخرين عن مدلول عام ، يشكل رمزا ـ مكتفيا بذاته ـ لفكرة اساسية لها قيمة عامة ، ولهذا تهدف الهندسة المعمارية الى ايقاظ تمثلات عامة فى هذه المرحلة من العمارة الرمزية أو المستقلة (٢٣) •

وتوجد أمم كثيرة لم تعط لديانتها وحاجاتها أكثر من التعبير المعمارى ، وهذا ما نجوه لدى شعوب الشرق ، ولاسيما فى بابل والهند ومصر القديمة (*) ، الذين خلقوا ابداعات لاتزال باقية الى اليوم ، تعبر عن هذا الطابع الرمزى ، وينبع المضمون الذى تطرحه الآثار المعمارية الشرقية من تصورات عامة ، يتجمع حولها الأفراد والشعوب ، أو خلق رمز يربط بين الناس حول تمثلات دينية للشعوب • ولكن هذه التشكيلات الرمزية لاتلبث أن تتمايز ، فيتضح ويتحدد المضمون الرمزى لمدلولاتها أكثر فأكثر ، مما يخلق فروقا متزايدة بين الأشكال المعمارية ، وهذا ما نجده فى اختلاف الأعمدة Pillars والمسلات Obelisks ولذلك كلما زاد استقلال الأجزاء فى العمل المعمارى الواحد ، أدى هذا الى نزوع العمارة الى التطور باتجاه النحت ، والى اتخاذ أشكال عضوية هى أشكال

---

(٢٣) Ibid : pp. 635-636.

(★) يرى هيجل انه من الصعب دراسة تطور العمارة الشرقية ، بحيث تدرس اشكال المنزل وتطوره ، لأن العمارة الشرقية ، لا تقدم لنا اى مبدأ يتيح لنا دراسة تطورها من خلاله ، وبحيث يمكن اكتشاف الرابطة التى تربط بين آثار هذه العمارة بعضها ببعض ، لأن المدلولات التى تقوم مقام المضامين ـ كما هو الحال فى النمط الرمزى بوجه عام ـ تبقى مجردة ومقتبسة من الطبيعية ، دون ان تترابط فيما بينها بوصفها انبثاقات لذات واحدة •

الحيوانات والبيئة البشرية . ولكن من خلال اعطائها احجاما مفرطة الضخامة ، بمعنى معاملة العناصر النحتية معاملة معمارية ومثال ذلك تقدمه تماثيل أبي الهول وممنون (*) ومن الآثار المعمارية الشرقية برج بابل Tower of Babylopia فهذا البرج لايخدم عرضا معينا ، وهو بالتالى عمل فنى مستقل تماما ، يرمز الى فكرة وحدة الشعب الذى شيده » (٢٤) ، وهو لا يعبر عن الحرم Holy (**) الا عن طريق الاشارة فى فى شكل خارجى صرف . هناك أيضا معبد بعل Bel الذى تحدث عنه هيرودوتس ، فهو لم يكن معبدا وانما كان حرما مقدسا Precinct ، وله شكل مربع يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه اثنين فورلونج Two Furlongs (وهو مقياس يونانى قديم ، يعادل ٦٠٠ قدم ،ويتراوح ما بين ١٤٧ ، ١٩٢ مترا) ، ولهذا المعبد ثمانية أبراج Eight Towers سبعة منها متشابهة ، بينما الثامن يختلف عنها ، ويرجع هيجل أن العدد سبعة يرمز الى الكواكب السبعة والأفلاك السبعة . وفى ميديا Media (***) كانت هناك مدن بنيت لأهداف رمزية ، مثل مدينة اكبتانا Ecbatana بأسوارها الدائرية السبعة المتحدة المركز ، وكل سور بلون مغاير لألوان الأسوار الأخرى ، وفى الوسط توجد القلعة الملكية وكنوزها ، وهى ترمز ـ كما يقول فريدريك كرويزر Creuzer (١٧٧١ ـ ١٨٥٨) فى كتابه « الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم » الذى يعتمد عليه هيجل كثيرا ـ الى دوائر السماء وألوانها السبعة وهى تلتف حول الشمس (٢٥) .

وفى هذه المرحلة من العمارة الرمزية توجد بعض الآثار المعمارية التى تقف فى منطقة وسطى بين العمارة والنحت ، مثل الأعمدة الفالوسية Phallic Columns التى تعبد طاقة التناسل الانجابية التى كانت

(*) ممنون Memmon اسم بطل اغريقى ، انقذ طروادة ، ولقى مصرعه على يد اخيل وقد اطلق هذا الاسم على احد التماثيل الضخمة الموجودة فى مصر القديمة ، وهناك اسطورة تقول : انه كلما ضربت اشعة الشمس تمثاله اصدر اصواتا متناغمة انظر هيجل الترجمة الانجليزية ، ص ٦٣٧ ـ ٦٣٨ .

(٢٤) ستيس : فلسفة هيجل ـ الترجمة العربية ، ص ٦٣٨ وانظر هيجل ، ص ٦٣٩ .

(**) يستخدم هيجل تعريف جوته للحرم المقدس Holy بانه المكان الذى يجمع النفوس ويعبر عن الرابطة الحميمة الجامعة بين البشر .

See : Hegel : op. cit., p. 638.

(***) ميديا : مقاطعة فى شمال غرب ايران ، عاصمتها اكبتانا Ecbatana فيها عدد من الآثار يعود تاريخها الى القرن الثامن ق.م.

(٢٥) Hegel : op. cit., p. 640.

منتشرة في الهند ، وظهرت في آلهة الخصب الكبرى التي تبناها الاغريق أيضا (٢٦) ٠ وفي الهند ـ بصورة خاصة ـ ظهرت أشكال معمارية في شكل أعضاء تناسلية تمجد عبادة القوة المخصبة ، وفي مصر أيضا ، نلتقي بالأشكال المعمارية التي تقف في حلقة وسطى بين العمارة والنحت ٠ مثل المسلات Obelisks المصرية التي لم تشيد لتكون معابد أو منـــازل ، وانما ابتكرت لذاتها ، لكي ترمز الى أشعة الشمس ، وتوجد أيضا تماثيل ممنون وأبو الهول ، وهي تماثيل أقرب الى العمارة منها الى النحت ، وهي أشكال غارقة في الرمزية ، لأن عدد تماثيل « أبي الهول » وتماثيل ممنون ، وترتيب الأعمدة والأروقة يماثل عدد أيام السنة (٢٧) ويصف هيجل معبد الدير البحري وصفا دقيقا من خلال ما ذكره هيرودتس عن مصر ، الذي استمد منه هيجل كثيرا من معلوماته عن الآثار المصرية ، هذا بالاضافة الى ما ذكره هيرت Hirt أيضـــا في كتابه عن تاريخ العمارة لدى القدماء (*) وقد حدد هيجل صراحة ، المصادر المختلفة لمعلوماته عن العمارة الشرقية ، ولذلك فان عدم فهم هيجل لبعض الآثار المصرية ، وحكمه المتحامل عليها كثيرا ، يرجع الى قلة المعلومات التي تلقاها ، بالاضافة الى عدم دقتهـــا ، ولهذا كان هيجل يقع فيما سبق أن حذر منه ، وهو أن يبحث عن تأويل من عنده يفسر به هذه الآثار المعمارية ، والصحيح ، هو ألا يسقط تأويلاته على هذه الآثار ، مادامت معرفته بهـــا محدودة ، وان أراد أن يفسرها ، فليفسرها وفقا متصور ورؤية حضارتها الى العالم ، وليس وفقا لرؤيته هو ، ولذلك فهو يحـاول فك ألغاز هذه الآثار المصرية ، فيقول : « لم تبن هذه الآثار المعمارية المصرية ، لكي ترمز الى مشكلة محيرة تبحث عن حـــل أو مخرج ، بل لكي تمثل مسار الاجرام السماوية ، وتفسر الممرات داخل الأهرامات ـ وهو قبور ـ هجرات الروح المختلفة بعد الموت وتجوالها في المكان » (٢٨) وتمثل الأهرام ـ التي يبنى قسم منها تحت الأرض وقسم فوقها ـ الانتقال من العمارة المستقلة الرمزية الى العمـــارة النفعيـــة الكلاسيكية ، وتعبر الأهرام عن ولادة الروح الفردي العيني وصيرورته ، ولهذا فان المصريين كانوا يحفظون الموتى ككيانات فردية ، لابد أن يحال بينهـا وبين الاندثار والاضمحلال في حضن الطبيعة ، عن طريق تحنيط الجسد ، الذي كان يمثل الفردية المباشرة والطبيعية (٢٩) ٠ وقد بنى هذا

---

(٢٦) Ibid : p. 641.

(٢٧) Ibid : pp. 642-643.

(*) Geschichte der Baukunst beiden Alten, Berlin, 1821.

(٢٨) Ibid : p. 645.

(٢٩) Ibid : p. 650.

المتصوز المصرى على أساس اعتقاد المصريين أن نفوس البشر خالدة لا تفنى ، وكانوا يؤمنون بدوام الفرذيه الروحيه بعد انفصالها عن الغلاف الجسمانى، ولهذا فان الأهرام أماكن مقدسة لابد من الدفاع عنهـا وتحتوى العمارة المصرية على أبنية مستقلة رمزية ، أى منفذة لذاتها . وتحتوى أيضا على عمارة ذات طابع نفعى لايواء الموتى ، وقد اسـتخدم فى الأهرامات الخط المستقيم وهو أنسب خط للعمارة ، والأشكال المستخدمة فيها هى اشكال مجردة ، لأن الشكل الخارجى للأهرام هو شكل مجرد وعقلى وليس عضويا ، وتهيمن عليه الزاوية القائمة ، كما هو الحال فى المنزل (*) وقد تطورت العمارة فظهرت أشكال عقلانية خاصـة تسيطر عليها الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة والمساحات المسطحة ، وقد أدى هذا الى ظهــور العمارة النفعية ، وقد تولدت العمارة الكلاسيكية من التقاء الأسلوب العقلانى والأسلوب العضوى فى العمارة .

(ب) العمارة الكلاسيكية :

تجمع العمارة الكلاسيكية بين خدمة أغراض الانسان فى اقامة محراب لتماثيل الاله ، يكون مكانا لاجتماع الناس للعبادة وبين اقامة عمل فنى جميل ، بمعنى أن الانسان يقدم فى العمارة الكلاسيكية عملا فنيا وفى نفس الوقت يستخدمه فى محيطه المباشر . ولهذا تتميز العمارة الكلاسيكية عن العمارة الرمزية ذات الطابع المستقل عن المنفعة ، ولذلك فان الفنــان المعمارى الكلاسيكى لايسمح باطلاق العنان لخياله ، كمــا هو الحال فى العمارة الرمزية والرومانتيكية ، وانما يحرص الفنان على التكيف مع هدف محدد ، ويراعى عند تصميمه لمبنى معين ان يكون ملائما للهدف الذى بنى من أجله ، ولقد كان الشاغل الأول للعمارة الاغريقية هو بناء مبان عامة من معـابد وأعمدة Pillers وأماكن للاقامة والتنزه ، وكانت المسـاكن الخاصة فى غاية البساطة ، وهى نمط أساسى فى العمـارة الكلاسيكية ، وتبدو العمارة الكلاسيكية أكثر حرية من العمارة الرمزية ، لأن العمـارة

(*) يرى هيجل ان الكهف أسبق فى الظهور التاريخى من الكوخ او المنزل المشيد من خلال ، لان الكهف ينطوى على تعميق وحفر فحسب ، بينما كل من الكوخ والمنزل يتطلب تصورا مسبقا يسعى الانسان الى تنفيذه فى الواقع ؛ والكهف يكتفى بما هو موجود فى الاصل ، ولهذا فهو لا ينطوى على حرية كالتى ينطوى عليها البنـاء فى الهواء الطلق ، ولكن اذا تاملنا السراديب والكهوف سنجد أنها تنطوى على كثير من السـمات المعمارية الموجودة للأبنية فوق سطح الارض ، ولهذا فهى تمتلك طابعـا رمزيا حقا مثل كهف متيرا Mtithas (وهو كبير الالهة عند الفرس وقامت حوله عبادة سرية فى اليونان والامبراطورية الرومانية) حيث تحتوى على قباب وأرقة ترمز الى مسار الافلاك السماوية . See : Hegel : Aesthetics, Vol. II. p. 649.

الرمزية كانت تستعير أشكالها من الطبيعة العضوية ، وأكثر حرية أيضا من النحت الذى يتقيد بالشروط العامه للتشكل البشرى ، ولذلك تجد العمارة الكلاسكية مضمونها فى أهداف روحية ، وتعطيه شكلا تبتكره ملكة الفهم البشرى ، بصرف النظر عن كل نموذج مباشر وبصورة مستقلة عنه ، ولكن الحرية هنا نسبية وليست مطلقة ولا تتحرك الا فى مجال محدود (٣٠) • والسمات الأساسية للعمارة الكلاسيكية تظهر فى بناء المنزل ، فتتضح فى طول البناء وعرضه وارتفاعه ، وفى النسب بين ارتفاع الأعمدة وسمكها ، وكذلك فيما يتعلق بعدد الأعمدة Columns والفواصل Intervals فيما بينها ، وبطبيعة الزخرفة Decoration وتنوعها أو بساطتها ، وقد عرف القدماء كيف يهتدون الى هذه النسب (*) والانسجام فيما بينها بالغريزة (٣١) وتتحدد الأشكال المعمارية الكلاسيكية فى المعبد والمنزل وأشكالهما الخاصة التى تعتمد على الأعمدة ، لأن المنزل يتكون من الناحية الميكانيكية الصرف من كتل حاملة Masses Carrying Load وكتل محمولة Carried ، ويقدم هيجل دراسة هندسية لهذين الجانبين ، لكى يبين السمات العامة التى تميز العمارة الكلاسيكية • وتعتبر الكتل الحاملة هى أهم ما يميز البناء الكلاسيكى ، الذى كان همه الأول بناء ركائز يعطيها شكل الأعمدة ، ويرتكز السقف على الأعمدة ، ويضغط عليها ضغطا متماثلا • ويمكن للسقف أن يكون بزاوية قائمة أو بزاوية حادة ومنفرجة ، ففى البلاد الحارة التى لاينزل فيها المطر يكون السطح مستقيما ، بينما يكون السطح مائلا فى البلاد الممطرة ، والمعابد القديمة تستخدم السقف الذى يتكون من سطحين ، يشكل أحدهما زاوية منفرجة ، ومثل هذا الانجاز يستجيب تماما لمقتضيات الجمال ، لأن السقف المسطح يشعرنا أن هذا البناء يمكن البناء عليه ، مهما كان عالى الارتفاع ، بينما السقف المائل يدل على أن البناء قد انتهى ،ولعل هذا هو السبب أيضا فى اعجابنا بالأهرامات بوصفها أسطحا مائلة (٣٢) •

---

(٣٠) Hegel : op. cit., p. 661.

(★) اشار هيجل الى معنى عبارة شليخل ان العمارة « موسيقى متحجرة » ، لكى يربط بين العمارة والموسيقى على اساس تناغم العلاقات التى تقبل ردها الى أعداد ، وبالتالى من السهل ادراكها وفهمها فى سماتها الاساسية فمثلا يشبه هيجل قاعدة العمود ، وتاجه ببداية العمل الموسيقى ونهايته ، وقد استخدم شلنج (١٧٧٥ ـ ١٨٥٤) هذه العبارة أيضا فى محاضراته فى فلسفة الفن حيث قال Thes Architecture Frozen Music.
See : Hegel : op. cit., p. 662.

(٣١) Ibid : p. 663.

(٣٢) Ibid : p. 665.

أما البناء البدائى فكان يستخدم — أساسا — أربعة أعمدة ، والجزء الخالى بينها تقام فيه انصاف أعمـدة (وقد أوضـح هذا فيتروفيوس Vitruvius وهيرته فى كتابه : مبادىء فن العمارة لدى الاغريق (برلين ١٨٠٨) Architecture on Greek Principles وقد حذر جوته فى مقال له بعنوان حول العمارة الألمانية (١٧٧٣) on German Architectuse من الاسراف فى استخدام الأعمدة ، رغم أنه لم ينكر جماله ، ولذلك كان ينكر على عمارة القرون الوسطى والأزمنة الحديثة ، انها لم تستخدم العمود فى بناء المساكن ، لان البيوت أصبحت تقام من خلال أركان اربعة وليس من خلال الأعمدة ، وقد أخذ هيجل وجهة نظر جوته Goethe ، بأننا اذا أصررنا على قيام العمود فلابد أن يكون مستقلا عن الحائط ، وأن يكون أمامه ، ذلك مثل العمود المربع الذى تستخدمه العمـارة الحـديثة ونجـد فى العمـارة الاغريقية الرواق lia وهو عبارة عن بناء من الأعمدة الأربعة ، مكشوف دون أن يكون له جدران ، وكانت تبنى فيه التماثيل ، ولذلك فان العمارة الكلاسيكية لا حاجة بها الى الجدران كركائز ، وانما تعتمد على الأعمدة (٣٤) ويعتبر المعبد الكلاسيكى صورة جمالية تراعى التناغم فى العلاقات والنسب الارتفـاع والعرض والارتفاع ، بحيث يبدو كل عنصر من العناصر السابقة متسقا مع الآخر ، ولهذا كان الاغريق يبعدوا عن الزخرفة الدقيقة التى يمـكن أن تطمس الوحدة الكلية المشتركة للبناء ككل (*) مثـل معبد آثينـا Athene نرى الأعمدة الثمانية فى أثينا ، ومعبد زيوس الأولمبى Olympian Zeus وتبين هذه المعابد كيفية استخدام الاغريق للأعمدة فى تحديد المبنى وليس للتحويط ، وتتيح الأعمدة أن يكون الناس فى مواجهـة الهـواء الطلق مباشرة ، وحتى المبانى التى كان بها جدار ، كان يتم الحرص على أن تكون العين منفتحة على الخارج ، وهكذا تتبدى المعابد فى بساطتها محببة الى النفس ، لأن البناء قد بنى من أجل حركة دائبة وانتقال حر ، وبحيث لايكون مكانا ينعزل فيه الناس عن العالم الخارجى ولهذا فان الأساليب

---

(٣٣) Ibid : p. 672.

(٣٤) Ibid : p. 673.

(*) استخدم هيجل الالفاظ والمصطلحات اليونانية الخاصة بالعمارة لدى الاغريق فى وصف المعبد ، فالحجرة الرئيسـية (ناوس) Naos ، والدهليز (بروناس) Povaos والخلفية (اوبيسثرمونوس) Ibid : p. 675.

المختلفة للعمارة الكلاسيكية تظهر فى الفروق الأساسية القائمة بين كل أسلوب فى استخدام الأعمدة (٣٥) ٠

والأسـاليب المعروفة فى العمارة الكلاسيكية هى الأسلوب الأيونى Ionic والدورى Doric والكورنثى Corinthian ، ويعتبر الأسـلوب الدورى هو أقرب الأسـاليب الى العمارة البدائية الخشبية . ولهذا يتميز بالثقل فى الأشكال ، ولهذا يتميز بالثقل فى الأشـكال ، والثبات والمتانة التابعين للوزن ، ولذلك نجد الأعمدة ـ فى الأسلوب الدورى ـ أعرض وأخفض فى الارتفاع ، وفى أقدم عهدها كان ارتفـاع العمود لا يتجاوز ستة أضعاف القطر السفلى للعمود ، ويظهر هذا الأسلوب فى معابد باستوم Paestum (**) وفى زمن لا حق ، أصبحوا يزيدون فى ارتفاع الأعمدة طوليا الى سبعة أضعاف القطر ، والمسافة بين الأعمدة تبلغ ضعف سـمك العمود (٣٦) ٠ أما الأسـلوب الأيونى Ionic فهـو يتسم بمزيد من المرونة والرشاقة ، دون أن يتخلى عن البساطة ، وارتفـاع الأعمدة ـ فى هذا الاسلوب ـ يبدأ من سبعة الى عشرة أضعاف القطر السفلى للعمود ، واذا كانت المسافة بين الأعمدة ثلاثة أقطار ، فلابد ان يكون ارتفاعها معادلا ثمانية أقطار ، ويتميز العمود الأيونى بأنه لا يرتكز مباشرة الى أساس البناء ، بل تكون له قاعدة ذات عدة أجزاء ٠ أما العمارة الكورنثية Corinthian فهى تقوم على نفس الأساس الذى تقوم عليه العمارة الايونية ، ولكنها تتميز عنها بالزخرفة ، ويزيد العمود الكورنثى فى الارتفاع عن العمود الايونى (٣٧) ٠

يتناول هيجل ـ بعد ذلك ـ العمارة الرومانية بوصفها تشغل موقعا وسطا بين العمارة الاغريقية والعمارة المسيحية فى اسـتخدام القوس المنحرف Arch (*) والعقد Vaults ، ويبن أن الطابع العـام للعمارة الرومانية يختلف تماما عن العمارة الاغريقية ، وذلك لأن الاغريق كانوا ينشدون أهدافا نفعية فى أبنيتهم ، وكانـوا يسعون الى الكماغل

---

(٣٥) مرجع سابق :

(**) مدينة من مدن ايطاليا القديمة على خليج سالمنو ، فيها معـابد اغريقية تعد نموذجا للطراز الدورى ٠

(٣٦) Ibid : p. 678.

(٣٧) Ibid : p. 689.

(*) يقال ان المبتكر للعقـد والقوس Arch and Vault فى البنـاء هو ديموقريطس الفيلسوف الاغريقى (نحو ٤٦٠ ـ ٣٧٠ ق٠م) ، وقد ذكر هذا سنيكا فى الرسالة التسعين من رسائل (٤ ق٠ذ ـ ٦٥ بعد الميلاد) ٠

See : Hegel : oo. cit., p. 681.

الفني الذى يتحقق في بساطة البناء وخفته ، أما الرومان فكانوا على العكس من ذلك ، يسبغون على أبنيتهم قدرا أكبر من البذخ والزخرفة ، وقدرا أقل من الرشاقة ، ولذلك كانت تظهر الزخرفة المبالغ فيهـا في مبانيهم العامة والخاصة ، وقد قلد الايطاليون والفرنسيون في بنائهم نمط العمارة الرومانية واعتبروها نموذجا يحتذى به ، ما الألمان فاعتبروا العمـارة الاغريقية هى النموذج الذى ينبغي تقليده (٣٨) ٠

(جـ) العمارة الرومانتيكية :

تتمثل العمارة الرومانتيكية في الكنائس القوطية Goetnic ، وفي البيت المعزول عن الخـارج ، الذى يعبر عن الروح المسيحى الذى ينطوى على ذاته ، ولذلك نجد الكنيسة القومية عبارة عن نطاق يلم شمل الجماعة المسيحية في داخله لتخلو الى ذاتهـا ، وتستغرق في التأمل وتتسامى فوق التناهي ، وهذا التسامى Elevation هو الذى يسبغ على بيت الله طابعه الحقيقي ، ويصبح للعمارة مدلول يبعد بها عما هو نفعي محض ، ولذلك فان الشعور الذى يولده المعمار القوطي هو الانفصال عن العالم الخارجي ، والتحرر من الطبيعة الخارجية ، ولذلك لايصل أى شيء الى الداخل ، حتى أشعة الشمس لا تصل الا بعد أن تمر عبر الزجاج الملون (٣٩) ٠ وعلى العكس من هذا نجد العمارة الاغريقية التى تحرص على التواصل مع الطبيعة الخارجية ، ولذلك لانجد الجدران التى تفصل الداخل عن الخارج ، وانما نجد الأعمدة فقط ، التى تجعل من في الداخل منفتحا على الخارج ٠ وبناء على هذا فان شكل العمارة القوطية يعبر عن الاختلاء بالنفس ، والتسامى بها من خلال العبادة ، ومن خلال التحرر من الخارج ، وتؤلف الأبراج Towers التشكيل الخارجي الأكثر استقلالا ، وتمثـل أعلى ذرى المبنى ، وتسـتخدم الأبـراج كقبـاب Belfries للأجراس ، على اعتبار أن رنين الأجراس يؤلف جزء أساسيا من القداس المسيحى (٤٠) ٠ فهذه الأصوات البسيطة ، واللا محددة تشـكل نداء احتفاليا ، موجها الى النفس من الخارج ، وكأنما يدعوها الى التهيوء للاختلاء الحقيقى الذى ينتظرها ٠ وتلعب الزخرفة في العمارة القوطية دورا كبيرا ، فهى تضفى على الأجزاء حجما يبدو أكبر مما هى عليه ، وتستخدم أشكالا تنزع نحو الأعلى ، مثـل الأقواس المنحـرفة ،

---

(٣٨) Ibid : pp. 682-183.

(٣٩) ibid : p. 685.

(٤٠) Ibid : p. 696.

والدعائم ، والمثلثات المتساوية الساقين ، ونتيجة لهذا تتحطم الوحدة البسيطة للكتل الكبيرة ، وتتجزأ الى عدد كبير من التفاصيل الخاصة والمتناهية (٤١) ويميز هيجل بين العمارة القوطية التي تطورت في القرن الثالث عشر (*) ، وبين العمارة ما قبل القوطية أى العمارة التى جاءت مباشرة بعد العمارة الرومانية ، واستقت منها مصدرها ، وتأثرت بالعمارة الكلاسيكية والرومانية .

وبالتوازى مع تطور العمارة الدينية المتمثلة في الكنائس ، تطورت أيضا العمارة الدنيوية التى أخذت طابع المحاكاة للأبنية الدينية ، وعدلت فيها بحيث تتكيف مع أهدافها الخاصة ، وفيما عدا الانسجام العام بين الأشكال والنسب ، فان الفن اقتصر دوره على زخرفة الواجهات ، والأبواب والمداخل والأبراج ، وحافظ على مبدأ النفعية الذى كان المبدأ العام للبناء كله ، وفى العصر الوسيط كان النمط الرئيسى للمسكن المدنى هو نمط المساكن المحصنة المبنية عند سفح تل أو على قمة جبل ، فالبيوت كانت تتميز بالمتانة والأمان ، وكان دور الفن يقتصر على الزخرفة فقط (٤٢) .

وقد أشار هيجل الى العلاقة التى قد تبدو ظاهرة بين العمارة الاسلامية ، والعمارة القوطية ، لأنه يرى أن هناك فروقا جوهريا تفصل بينهما ، لأن ما يميز العمارة العربية فى العصر الوسيط ، ليس القوس المنحرف ، وانما الشكل المسمى حدوة الحصان Pointed Arches بالاضافة الى ان المبانى العربية ــ المكرسة لعبادة مغايرة للتصور المسيحى ــ تتسم بغنى وبذخ شرقيين ، وكبثرة الزخارف المقتبسة أشكالها من عالم النبات ، والزخرفة التى تجمع بين الأشكال الرومانية والقرون الوسطى (٤٢) والحقيقة أن ملاحظة هيجل عن العمارة الاسلامية ليست فى محلها ، لأن العمارة الاسلامية كانت تتميز بوحدة الطابع ، والبساطة فى البناء بحيث يعبر عن روح الاسلام ، ولقد كانت « العمارة الاسلامية هى

---

(٤١) Ibid : pp. 695-696.

(*) تنتسب العمارة القوطية الى الشعب القوطى الذى ينقسم الى فرعين كبيرين هما الاوستراقوط والفيزيقوط ، والاوستراقوط شعب جرمانى ، زحف من موطنه على ضفاف الدانوب الى ايطاليا ، واقام مملكة دمرها جوستنيانوس سنة ٥٥٢ م ، ويطلق الدارسون على هذه العمارة الالمانية او الجرمانية ، وتوجد اثار قديمة لهذه العمارة فى اسبانيا .

(٤٢) Ibid : p. 698.

(٤٣) Ibid : p. 693.

الفن الجامع لجميع الفنون الاسلامية ، فالمسجد بأشكاله المختلفة يعبر عن عنصر التوحيد في الابداع الجمالى الاسلامى (٤٤) ، وقد تأثرت العمارة الاسلامية بالبيئة المحيطة بها ، فاذا كان الصحن المكشـــوف للمســجد يناسب البلاد غير الممطرة ، فان المسلمين ـ فى عمارتهم ـ استفادوا من العمارة البيزنطية والقوطية ، لكنهم لم ينقلوها كما هى . « فحين شـاء المسلمون أن يضيفوا سقفا الى المسجد جعلوه فى شكل القبة رمزا للسماء ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة ٠٠ غير أن المعمارين المسلمين لجأوا الى القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة الى أعلى (٤٥) ، وهناك أوجه تشابه بين الكنيسة القوطية والمسجد الاسلامى ، فمثلا تمتلئ الكنائس من الداخل بالأقبية الأسطوانيـة المتتالية التى تحاكى قمم الأشـجار . ويحاكى الجامع بأعمدته صوار النخيل ، فيبدو غابة متفتحة لايكتنفها سر ولا غموض » (٤٦) ، وهذا يبين أن تصميم الجامع هو النموذج الذى يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الاسلام بصفه دينا أصيلا له شخصيته المتميزة ٠

وبعد أن ينتهى هيجل من « فن العمارة » ، فانه يشير اشارة سريعة الى فن الحدائق Horticulture الذى يخلق الروح محيطا طبيعيا ، ويحاول تحويل المنظر الطبيعى بحيث يخضع لتناول معمارى بحيث يكون متناغما مع سائر البناء ، ومثال ذلك حديقة سان سوسى Sans Souci (*) ولابد أن نميز ـ فى فن الحدائق ـ بين العنصر التصويرى (التشكيلى) ، والعنصر المعمارى فالحديقة ليست ابداعا معماريا بمعنى الكلمة ، وليست بناء مشيدا بأشياء طبيعية ، وانما هى نتـــاج مجهود تصـــويرى ، يدع الأشياء فى حالتها الطبيعية الكبيرة والحرة ، بحيث يؤلف منها منظرا متكاملا يبهجنا ، ولقد حقق فن الحدائق الكمال لدى الصينيين والمغول والفرس ، بوصفه محاكاة للطبيعة ، ولقـــد تحقق المبدأ المعمارى فى فن الحدائق الفرنسى ، لأن الحدائق الفرنســـية المنظمـة تتألف من ممرات طويلة متناظمة Regularity ، تحفها الأشجار من الجانبين (٤٧) ٠

---

(٤٤) د٠ شاكر مصطفى : الوحدة فى الفن الاسلامى ، مجلة الفن المعـاصر ، العـدد الأول ، خريف ١٩٨٦ ، القاهرة ، ص ١٠٨ ٠

(٤٥) ثروت عكاشة : القيم الجمالية فى العمارة الاسلامية ، عالم الفكر ، الكويت ، سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ١٧٤ ـ ١٧٥ ٠

(٤٦) المرجع السابق ، ص ١٧٥ ٠

(★) سان سوسى : قصر ملكى قرب بوتسدام ، بناه كنوبسلدورف لفريدريك الثانى سنة ١٧٤٥ ٠

(٤٧) Hegel : op. cit., pp. 699-700.

٢ ـ النحت Sculpture

يعبر فن النحت عن عودة الروح الى ذاته ، والانسحاب من الطبيعة اللاعضوية المرتبطة بقوانين الثقل Gravity ، التى تسعى العمارة الى التعبير من خلالها عن الروح ، واذا كانت المادة الجامدة فى العمارة شديدة الجمود Grass ، فان المادة التى يستعملها النحت هى المادة العضوية التى تحكمها قوانين الحياة وذاتيتها الداخلية الخاصة ، وبصفة خاصة المادة العضوية على هيئة الشكل البشرى ، ولهذا يتحرر الشكل النحتى من التحديد المعمارى الذى يقدم للروح طبيعة ومحيطا خارجيين ، وعلى الرغم من هذا ، فان هناك صلة وثيقة بين النحت والعمارة ، لأن من المستحيل صنع تمثال دون أن نهتم بالموضع الذى سوف يشغله (٤٨) . و « الشكل البشرى يؤلف مركز النحت ، لأن الجسم البشرى هو التجسيد المادى الكافى للتعبير عن الروح ، بمعنى أنه يتجاوز أى شكل حسى خالص ، لأن الروح كامنة هنا فى الشكل » (٤٩) ، ولهذا فان الشكل والمضمون يوجدان فى وحدة وتوازن كامل ولذلك ، فان النحت هو فن كلاسيكى فى الأساس .

المضمون الجوهرى للنحت The Essential Content of Sculpture

يحقق النحت ابداعاته من خلال المادة التى تعتمد على المكان فى تحركها العام ، ولا يستخدم من خصائصها سوى الأبعاد المكانية العامة ، وتماثل هذه الأبعاد مع موضوعية الروح ، الذى لم يكن قد تمايز عن جوهره ، وعن وجوده فى ال « هنا » الجسمانى ، والمهمة التى تقع على عاتق النحت فى تمثيل الالهى بما هو كذلك ، فى سكونه وتساميه اللامتناهيين ، خارج نطاق الزمن ، أى الالهى الذى يتمتع باستقرار تام ، وليس له شخصية ذاتية ، ولذلك فهو غير ملزم بالاختيار بين عدة أفعال ، أو المفاضلة بين عدة أوضاع (٥٠) ، ان النحت الذى يستمد مضمونه من الروح الموضوعى لايجوز له أن يتخذ موضوعات له سوى تلك التى يمكن التعبير عنها من خلال أبعاد المكان الثلاثة ، لأنه لو حاول النحت أن يعبر عن الموضوعات غير القابلة للتمثيل عن طريق هذه الأبعاد ، فانه يجد نفسه أمام مضمون يعجز بحكم المواد التى يستخدمها عن تمثيله والتعبير عنه

---

(٤٨) Ibid : p. 701.

(٤٩) ستيس : فلسفة هيجل : الترجمة العربية ، ص ٦٤٢ .

(٥٠) Hegel : op. cit., p. 710.

بصورة مطابقة • واذا كان المنزل يؤلف ــ في العمارة ــ الهيكل العظمى التشريحي ، الذى صاغه فن العمارة ، وارتقى به الى مستوى الكمال ، فان الهيئة البشرية هي التي تقدم للنحت النموذج الأساسي لابداعاته • وتتميز الهيئة البشرية عن الهيئة الحيوانية بانها ذات طابع روحي ، ولذلك فان الجسم البشري ليس موضوعا طبيعيا محضا ، وانما وظيفته أن يمثل باشكاله وبنيته الحياة الحسية والطبيعية للروح ، مع تمايزه في الوقت نفسه ، من حيث هو تعبير عن داخلية من نوع أرفع وأرقى من الجسم الحيواني ، رغم تشابه الجسم الحيواني مع الجسم الانساني (٥١) ، والصورة البشرية The Humen Form لاتعبر عن الروح بصورة عامة فقط ، بل ان الجوانب الباطنية للروح تنعكس في جميع تفاصيل النموذج ، وجميع خصائصه ، وفي ملامحه ، وفي مسلك الجسم ووقفته (*) ولكي يعبر النحت عن المضمون الجوهري للروح ، فلابد أن يستبعد الفنان كل المظاهر الخصوصية العارضة والجزئية ، لأن المضمون المطابق للنحت يتنافى معها ، ولهذا يسعى العمل النحتى The Work of Sculpture الى تمثيل الجانب الدائم والعام ، والخاضع لقوانين ثابتة من الجسم البشرى ، وهو يقدم الشكل الفردى من خلال ربطه بأوثق الروابط ، وعلى الفنان أن يستبعد السيماءات Mien الخاصة بالانسان من وجهة نظر علم الفراسة Physiognomy (ينطوى التعبير الفراسي على العديد من الفروق بين الأشخاص ، التي تظهر في الوجه ، وتنم عن موقف ما ، مثل : ابتسامة مفاجئة ، وبريق خاطف في العينين ، والفم والعين هما اللذان يدلان من هذا المنظور على أكبر قدر من الحركة ، ويثبتان أنهما الأقدر على أن يعكسا أبسط خلجة من خلجات النفس ، وأن يجعلاها منظورة ، وهذا كله يناسب فن التصوير أكثر ، بينما النحت يركز على السمات الدائمة للتعبير الروحي) • ورغم أن فن النحت يستبعد كل ما هو عارض ومتقلب في الأشكال الانسانية ، الا أنه يحاول أن

---

(٥١) Ibid : p. 714.

(★) يشير هيجل الى بعض المحاولات التى تحاول أن تثبت العلاقات التى يمكن أن تقوم بين الروح والجسم ، أو بين طباع الشخصية وصورة الجسد ، مثل علم تمييز الأمراض Physiognomy وعلم الفراسة Pathognomy ويرى هيجل أن الفراسة هى وحدها التى يمكن أن يكون لها قدر كبير من الأهمية ، على اعتبار انها تدرس الكيفية التى تتجلى بها اهواء وعواطف محددة فى اعضاء محددة من الجسم ايضا ، رغم عدم دقتها ، ويشير فى هذا الى حال Gall (١٧٥٨ ـ ١٨٢٨) ، وهو طبيب المانى ، مؤسس علم فراسة الدماغ ، أما علم تمييز الأمراض ، فلم يستفد منه فن النحت ، لأنه لا يستطيع ان ينقل رجفات اليد والجسم والشفاة على سبيل المثال فى ساعات الغضب ، لأن الابداعات النحتية ثابتة • See : Hegel : op. cit., pp. 715-716.

يضفي ـ في الوقت نفسه ـ على الشكل درجة معينة من الفردية الجوهرية Substantive Indiviaality (٥٢) ، وهــكذا يتبــين لنـا أن النحت هو الفن الذى يستطيع أن يقدم التوافق التام بين الخارج والداخـل ، ولهذا ينظر هيجل الى النحت بوصفه الفن الذى يجسد المثال الكلاسيكى ، ولذلك فهو يحتل مكانا مركزيا فى نمط الفن الكلاســيكى ، ولقـد كان الاغريق يملكون أعلى درجة من هذا الحس التشكيلى الأمثل فى تصورهم للالهى والبشرى ، وقد ساعدنا النحت الاغريقى فى فهم الشعراء والخطباء والمؤرخين والفلاسفة ، لأنه يمثل التطابق الحقيقى بين الداخل والخارج ، ولذلك كان العصر الذهبى للنحت الاغريقى يعاصر أهم فترة فى التاريخ اليونانى القديم ، فمثلا نجـد فيدياس Phidias (*) يعاصر بيركليس Pericles .

ـ مثال النحت The Idea of Sculpture

هناك فكرة يكررها هيجل باســتمرار ، وهى « أن الفن الكامل ، يسبقه بالضرورة الفن الناقص » (٥٣) ، بمعنى أن أى فن من الفنـــون لا يصل الى ذروة اكتماله مرة واحدة ، وانما تسبقه ـ دوما ـ محاولات ناقصة تمهد لهذا الفن ، والمرحلة التى مهدت الى الوصول الى ذروة اكتمال فن النحت ، هى المرحلة الرمزية (لاحظ أيضا أن المرحلة الرمزية فى تاريخ الفن عند هيجل مرتبطة بالحديث عن بدايات الفن ، وليس اكتماله ، لأنه يرى أن رمزية الفن هى علامة على عدم اكتماله ، ولذلك فان محـاولات الأطفال فى التشكيل بالصلصال أو الرسم ، هى محض رموز لأنها تلمح الى الموضوع الحى المطلوب تمثيله ، وفى كثير من الأحيان ، لا يرتبط لدى الأطفال بمدلوله وواقعه) ، ولهذا فان النحت تسبقه ـ أيضا ـ مرحلة رمزية ، وليس النحت فنا رمزيا ، كما يتمثل فى العمارة التى بلغت أوج اكتمالها فى النمط الرمزى ، والسبب فى ذلك أن النحت بطبيعته فن كلاسيكى ، والمرحلة الرمزية ففى النحت يمثلها الفن المصرى القديم ، ولهذا يقول هيجل : « .. يبدأ الفن بأن يكون هيروغليفيا ، بمعنى أنه

---

(٥٢) Ibid : p. 718.

(*) فيدياس Phidias (٤٩٠) ٤٣١ ق.م) من أعظم نحاتى الاغريق ، كلفه بيركليس معبد البارثينون ، وتولى الاشراف على بنائه فوق الاكروبول أهم تماثيله زيوس .

(٥٣) Ibid : p. 721.

لايتألف من اشارات عارضة ، بل يشكل رسما تقريبيا للموضوع الغرض منه أن يكون قابلا بقدر أو بآخر للتمثيل » (٥٤) ٠

وفن النحت ليس مهمته التعبير الحي عن الحاضر ،وانما تقديم فكرة عامه عن الموضوعات التى يتناولها ، ويبدو أن أساس التمثل فى الفن المصرى القديم هو التجريد ، لأنه حين يتناول موضوعا ما ، فانه لايذكر التفاصيل العرضية والجزئية ، وانما يذكر السمات العامة ، وهذا ما نجده في تمثيل فن النحت للالهى Divine ، وبحكم ذلك يبدو الفن اصطلاحيا ، وهذا ما نجده في الفن المصرى القديم والفن الاغريقى والمسيحى أيضا (٥٥) وحين يصل فن النحت الى المرحلة التى يتصرف فيها الفنان وفق حريته ، فانه يدرك المرحلة التى يطلق عليها هيجل العمل النحتى المثالى The ideal Sculpture Form ولذلك فان النحت قد استطاع تحقيق المبدأ العام للفن الكلاسيكى فى مظهر الهيئة البشرية ، حين بدأت تنتج الآثار الفنية بوصفها نتاجا حرا لروح الفنان ، ولم يعد الفنان يكتف بأن يعطى ـ بواسطة معالم تقريبية وتعبيرات مبهمة ـ فكرة عامة عما يريد تمثيله ، كما أنه لم يعد يكتفى بقبول ونسخ الأشكال التى يلتقى بها من حوله ، وانما حاول أن يقيم تناغما مشربا بالمضمون الروحى ، بين تفرد الوقائع والأحداث الفردية وبين الأشكال العامة للهيئة البشرية ، ولهذا حاول الفنان أن يضفى طابعه الخاص وحياته على الأعمال الفنية (٥٦) ، وقد وضح تأثير هذه الحرية الحية وسحرها فى الأعمال الفنية ، لأن التفرد الحر الذى يحيى جميع الأجزاء يأتى من حس الفنان ، وهذا ما يشكل جوهر عمله ، حيث تجد كل جزء من العمل النحتى واضحا ، مما يعنى معرفة الفنان العميقة ، ودراسته ـ أيضا ـ للأوضاع والأحوال التى تكون عليها شتى الأجزاء فى حالتى السكون والحركة ، ولذلك فحين ننظر الى أى عمل فنى نشعر بهذه الوحدة العضوية الكلية التى تهيمن على العمل النحتى ككل ، فكل جزء ـ رغم تفرده وخصوصيته ـ يحتوى على علاقات وثيقة ، وانتقالية ودائمة مع الكل ، وهذا ما يجعل الحياة تدب فى كل نقطة من نقط التمثال ٠ وان كل جزء مهما قل شأنه يماثل هدفا معينا ، ويبقى فى الوقت نفسه فى حالة تدفق متواصل ، فلا قيمة له الا بالنسبة الى الكل ، ولا حياة له الا فى الكل وبه (٥٧) وهذا التداخل اللامحسوس للمعالم

---

(٥٤) Ibid : p. 721.

(٥٥) Ibid : p. 722.

(٥٦) Ibid : p. 725.

(٥٧) Ibid : p. 726.

العضوية بعضها فى بعض ، والذى يتطلب اعدادا وجدانيا دقيقا ، هو ما يعطى الأجزاء تلك الحياة ، ويضفى عليها ذلك الطابع المثالى ، ويفضلها يبدو الكل وكأن به نفحة روحية Spiritism وقدرة الفنان فى صنع هذا لاتتأتى من الاستنساخ المحض للطبيعة ، وانما من حذف الطبيعى المحض فى التعبير الجسمانى ، ولهذا تتجلى الهيئة البشرية ــ بفضل النحت ــ لأعلى أنها شكل طبيعى محض ، وانما على أنها تمثيل للروح وتعبيره • وهكذا اذا كان المثال ، بالمعنى الحقيقى والدقيق ، يعطى الروحية تعبيرا تبينيا وجسمانيا ، فلا يمكن بالتالى للعمل النحتى أن يستمد مدلولاته الا من مضمونه الروحى Spiritual Content (٥٨) • وقد درس هيجل بعد ذلك المظاهر الخصوصية للشكل البشرى فى النحت المثالى (*) ، من خلال تحليله للوجه الاغريقى الجانبى Profile ، وأوضاع وحركات الجسم ، والملابس (٥٩) ويحلل هيجل السمات المختلفة للوجه الاغريقى ، كما تبدو فى أعمال النحت ــ والنسب المختلفة بين الأعضاء المختلفة للوجه ، مثل الجبهة والأنف والعينين والفم والذقن ، ويقارن بينها وبين ما قدمه العلم فى عصره (**) من أبعاد ونسب مختلفة لهذه الأعضاء ، لكى يتساءل هل العلاقات القائمة ، التى نجدها بين الجبهة والأنف ، والتى صورها النحات الاغريقى ، كانت نتيجة لضرورة عضوية (فسيولوجية) ، أملت عليه ذلك ، أم نتيجة لسمة عارضة أو قومية موجودة لدى الشعب الاغريقى ، أم أن هذه العلاقات والنسب قد تخيلها الفنان الاغريقى ؟ ولكن يجيب هيجل على هذا التساؤل ، فانه يشرح العلاقات والنسب المختلفة بين أعضاء الوجه ، والدلالات المختلفة التى تعطيها الأشكال المتباينة لأعضاء الوجه ، لكى يرى الى أى مدى حافظ الفنان الاغريقى على تمثيل المضمون الروحى والجمالى فى أعماله النحتية • فاذا كان الوجه الانسانى يختلف عن الوجه الحيوانى ، فان هذا يعنى اختلافا أيضا فى شكل أعضاء الوجه

---

(٥٨) Ibid : p. 726

(*) اشار هيجل الى انه اعتمد فى هذا الجزء على دراسات فنكلمان winckelmann التى وصف فيها الاشكال الخصوصية ، والكيفية التى عالج بها الفنانون الاغريق هذه الاشكال لتحقيق مثال النحت •

(٥٩) Hegel : Aesthetics, Vol. II, pp. 727-737.

(**) يشير هيجل الى اعمال بطرس كامبر (١٧٢٢ ــ ١٧٨٩) وهو عالم تشريحى هولندى، حاول أن يقيس درجة الذكاء حسب الزاوية الناتجة عن خط الجبهة ، وخط الانف ، ويشير أيضا الى فريدريك بلومنباخ Blumebach (١٧٥٢ ــ ١٨٤٠) ، وهو عالم طبيعيات المانى من مؤسسى الانثروبولوجيا ، له كتاب حول تنوع الامم ، طعن فيه فى النتائج التى انتهى اليها كامبر •

والنسب المختلفة بين هذه الأعضاء ، لأن العلاقات بين أعضاء الوجه الحيوانى تهدف الى تحقيق هدف واحد هو ابتلاع الطعام ، ولهذا نجد بروز كل الأعضاء من أجل هذا الهدف ،ويترتب على هذا غياب الجوانب الروحية ، بينما الوجه الانسانى تتراجع فيه هذه الأعضاء مثل الفم ، والفكين والأنف لتحتل مرتبة ثانوية ، وتخلى مكانها الأعضاء التى ليس لها أهمية علمية فقط ، وانما أهمية نظرية أيضا (٦٠) • ويقسم هيجل الوجه الانسانى الى قسمين : قسم علوى ويشمل الجبهة والعينين ، وقسم سفلى ويشمل الفم والذقن ، ويشف القسم العلوى عن العلاقات الروحية والحية للانسان، أى فى الجبهة التى تمثل الفكر ، والعين التى تتصل النفس من خلالها بالمحيط الخارجى ، والأنف يقوم بالدور الانتقالى بين القسمين العلوى والسفلى • و يعبر الوجه الاغريقى فى النحت ــ طبقا للتصور السابق ــ عن الجوانب الروحية ، من خلال تصويره للتناغم التجميــــل من الانتقال اللا محسوس والمتواصل من القسم العلوى الى القسم السفلى من الوجه ، ويبدو الوجه وكأنه امتداد للجبهة ، ويتلقى بحـكم هذا طابعا وتعبيرا روحيين (٦١) • والفم ــ فى الانسان ــ لايفيد فى اشباع حاجة الجوع والعطش فحسب ولكنه يعبر أيضا عن علاقات مميزة مع الأحوال الروحية التى ترافق التواصل الكلامى مع الآخرين ، أو مع أحوال الفرح والألم ، ولذلك فان الوجه الاغريقى ــ الذى يتبعد عن التعبير عن الشكل الخارجى العارضى ، يجسد مثال الجمال بالذات ، لأن التعبير الروحى يأخذ مكانة الصدارة ، بينما يتراجع ما هو طبيعى محض الى مرتبة ثانوية ، ولهذا نلاحظ أن الجبهة تفصح عن الأبعاد الباطنية للروح ، ونجــــد هذا فى رءوس هرقلس Hercules النحتية ، فتعبر جبهته المنخفضة على أن هرقل يملك القوة الجسمانية والعضلية الموجهة الى الخارج ، ولا يملك القوة الروحية الموجهة الى الداخل (٦٢) •

---

(٦٠) Ibid : pp. 728-729.

(٦١) Ibid : p. 730.

(٦٢) Ibid : p. 731.

أما العين Eye (*) ، فان التمثـال الكلاسـيكى لدى الاغريق ، يفتقر الى حاسة البصر ، مثلما يفتقر الى استخدام اللون The Colour بالمعنى المحدد لاستخدام اللون فى فن التصوير ، فكل التماثيل لا تحاكى سوى مظهر العين الخارجى ، ولا تقدم البصر بما هو كذلك ، أى لا تقدم البصر الحى الذى يعبر عن أعماق النفس (٦٣) ، وقد اهتم الفن الاغريقى فى نحت الاذن ، والفم والأنف ، بحيث تعبر عن المدلولات الروحية ، فكان الفم يصور بشكل متوسط ، ليس فيه امتلاء أو نحافة ، وكل هذا يشكل كلا واحدا هو الوجه الذى كان يبدو فى شكل بيضاوى Oval (٦٤) ٠
أما فيما يتعلق بالأعضاء الأخرى من بقية جسم الانسان ، فانها لا تعبر عن الروحى بالقدر الذى يعبر عنه الوجه لأن جمالها هو جمال حسى بشكل أساسى ، ولذلك فلقد حاول الفنان الاغريقى اضفاء الطابع الروحى عليها ، عن طريق تحديد وضع الأعضاء المختلفة بالنسبة للأعضاء الأخرى ، بحيث يشكل هذا الوضع انبثاقا للروح ، وذلك عن طريق استخدام الحركة والسكون فى التعبير عن حرية الروح ، فمثلا الوضع الرأسى المستقيم للانسان ينطوى على تعبير روحى ، لأن الوضع الأفقى هو وضع الحيوان العاجز عن أن يغير بوسائله الخاصة علاقته بالأرض ، ولهـذا فان وضع الانسان يعطى دلالة كبيرة ، فمثلا الجلوس ، أو الجلوس القرفصاء يوحى بفكرة غيـاب الحرية ، ولهذا ينبغى أن يبـدو الوضـع الذى يصـور فيه الانسان مستقلا عن كل اكراه ، وأن يعطينا انطباعا بأن الجسم نفسه هو اتخذها بكامل حريته (٦٥) ٠

أما بالنسبة للملابس أو الاردية التى تغطى الجسـم فى النحت الاغريقى ، فان هيجل يتناولها حين يثير قضية : هل يمكن للعرى Nude أن يعبر عن الروح فى العمل الفنى ؟ ، ويرى هيجـل بخصـوص هذه

(★) ان طبيعة النحت حرمته من التعبير عن العين ، التى يوليها هيجل اهمية بالغـة ، لأنها نقطة التقاء جميع خصائص الانسان وسماته ، وهى مرآة النفس ، وتركز لنا الابعاد الداخلية والذاتية الحساسة ، ولهذا يستطيع التصوير - بوصفة من الفنون الذاتية - ان يعبر عن العين كوسيلة للتعبير عن الذاتى بكل ابعـاده الداخلية وعلاقاته بالموضوعات الخارجية ، وهى تعبر عن تواصل الانسان مع العـالم الخارجى ، وتستحضر فيها العواطف والمشاعر تجاه ما يراه وقد استطاع الفنان الاغريقى ان يفهم حدود النحت فيما يختص بهذه النقطة ٠

(٦٣) Izid : p. 731.

(٦٤) Ibid : pp. 737-738.

(٦٥) Ibid : p. 740.

القضية ـ أن الملابس تخفى الأجزاء الغريبة عن كل تعين ، وكل تعبير روحى مباشر ،ولهذا فلابد أن تخفى وتستر ، والا أدت الى حجب الداخلية وصرف الانتباه عنها • ولهذا نجد الشعوب كلها ـ من اليوم الذى بدأت فيه تفكر ـ قد ساورها شعور بالحياء Shame والحاجة الى الرداء ، وقد ورد وصف هذا الشعور باسلوب مجازى فى سفر التكوين (٦٦) فقبل أن يأكل آدم وحواء من ثمار شجرة المعرفة ، كانا يتنزهان عاريين . فى حدائق الجنة بكل بساطة وصفاء قلب ، ولكن ما أن استيقظ وعيهما حتى أدركا انهما عاريان وخجلا من عريهما (٦٧) •

ونجد لدى الاغريق أشكالا نحتية عارية ومرتدية الملابس على حد سواء ، وهذا يعنى أنهم قد نبذوا الحياء ، ولذلك نجد لديهم عددا كبيرا من التماثيل العارية ، ورغم هذا فقد أستخدم الاغريق الملابس فى اخفاء جميع تفاصيل الجسم الصغيرة التى لا علاقة لها بالتعبير عن الحياة الروحية ، كانت المادية الرئيسية لاستخدام العرى فى النحت لدى الاغريق تتمثل فى الأطفال مثل آيروس Eros اله الحب عند الاغريق ، الذى يمثل فى شكل طفل برىء ، ويظهر فى بساطة وعفوية مظهرهم الجسمانى ، ويظهر جمالهم الروحى فى هذه البساطة البريئة • وكانوا يقدمون الأبطال الرياضيين فى مظهر من الملابس ، انهم يستخدمون عضلاتهم الجسمانية وليس قوتهم الروحية ، وكانوا يستخدمون العرى أيضا لابراز سحر الأنوثة الحسى المحض مثل تمثال افروديت Aphrodite (الهة الجمال والحب عند الاغريق) (٦٨) •

أما الأعمال التى ترتدى الملابس (*) ، فلقد استخدمها الاغريق لاظهار الوقار الداخلى للروح ، والكساء الأصلح لتمثال من التماثيل هو ذلك الذى يخفى بأقل قدر ممكن شكل الأعضاء ووضعها ، فهو لايدعنا نرى الا ما له علاقة بالموقف المعبر عنه من خلال الوضع والحركة • ولقد كان الفنان الاغريقى يحرص على ابراز الفروق المختلفة ـ مثل طريقة تصفيف

---

(٦٦) حلل هيجل قصة سقوط الانسان من خلال سفر التكوين انظر موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ١٠٩ ـ ١١١ •

(٦٧) Ibid : p. 743.

(٦٨) Ibid : p. 745.

(★) ان الرداء عند هيجل يشبه العمل المعمارى ، اى يشبه البيت الذى يتحرك فيه الانسان بحرية ، وبالطبع لكل عصر طابع خاص فى شكل الملابس ، ونوعية الاقمشة المستخدمة •

شعر زيوس ، التى تميزه عن غيره ، أو استخدام رداء معين ، أو سلاح ما ـ التى تضفى طابعاً فرديا ، وتـكون متناغمـــة مع الطابع الجوهرى الكلى للمتمثال (٦٩) ، فكان يظهر فروق السن والجنس ، ويبرز الفروق بين تمثيلات الالهة والأبطال البشر والحيوانات . فالحدود التى كان يتم بها نحت تماثيل الأطفال كانت مختلفة عن الكبار ، وتبدو أقرب الى الخفة لأنه لاتوجد فروق دقيقة فيها • ويظهر الفارق بين تمثالى الابن والأب فى مجموعة لاكون Laocoon (*) واذا تساءلنا ، كيف يعبر النحت عن الالهة الروحية فى مظهر فردى ، رغم أنها منافية لكل ما هو جزئى وعارض افردى ؟ والاجابة على هذا التساؤل نجدها لدى الاغريق الذين حاولوا المحافظة على شمولية الالهة ومثاليتها من جهة ، واضفاء طابع من الفردية عليها ، لكى يمكن تمييزها عن بعضها البعض من جهة أخرى ، لأنه لو انتفت الفروق الفردية ، لوجدنا صور الالهة كلها متشابهة وتتكون من أنماط ثابتة لاتتغير •

الأنواع المختلفة من التصوير النحتى :

اذا كنا قد لاحظنا ـ فى العمارة ـ الفارق بين البناء المستقل والبناء النفعى ، فيمكن أن نميز فى النحت أيضا بين تلك الأعمال التى أبدعت لذاتها ، وتلك ألتى ابدعت لزخرفة الصالات المعمارية • وهذا التمييز بين هذه الأعمال وتلك لا يتحدد لنا شكل العمل النحتى فحسب ، وانما يحدد مضمونه أيضا • ويمكن القول بأن التماثيل الفردية توجد بذاتها ولذاتها Exist on their own account ، بينما توجـــد المجموعات النحتية من أجل العمارة مثل أنواع النقش المختلفة ، وهو الصور المنحوتة على الجدران ، مثل النقش Fortiori-Reliefs أو النقش القليـل النتوء Bas-Relief والنقش الشديد النتوء High Relief (٧٠) •

ومن نماذج التماثيل النحتية الفـردية مثل تمثال رامى القرص لميرون Myron والمجموعة النحتية هى التى تمثل مواقف أكثر حيوية ، وتنطوى على صراع وانفعال مثل مجموعة لاكوون ، التى أثارت مناقشات

---

(٦٩) انظر : المرجع السابق • Ibid : p. 755.

(★) مجموعة نحتية مشهورة تعود الى القرن الاول قبل الميـلاد ، موجودة فى الفاتيكان ، وتصور ثعبانا هائل الحجم يعتصر ابن بريام (كاهن ابولون فى طروادة) وابنائه ، وكانت هذه المجموعة موضع تعليق واهتمام كثير من الفلاسفة والنقاد •

(٧٠) Ibid : pp. 765-766.

كثيرة فى عصر هيجل ، ومن هذه المناقشات : هل أبدع الفنان الاغريقى اثره طبقا لوصف فرجيلوس ، أم أن فرجيلوس قد وصف هذا المشهد نقلا عن الأثر النحتى ؟ وقضية أخرى ، هل لاكوون يصرخ ، وهل ينبغى للنحت أن يسعى للتعبير عن الصراخ ، رغم أنه لايملك الصوت ؟ •

ويرى هيجل أن النقش يقترب من مبدأ التصوير ، لأن الشرط الأساسى لوجود النقش هو وجود السطح The Surface ، بحيث تحفر الأشكال على مستوى واحد ، والنحت القديم لم يقترب من التصوير الى حد تشكيل فوارق منظورية ومستويات أمامية وخلفية وانما بقى متمسكا بالسطح لا يفارقه ، ولم يستخدم طريقة التصغير Foreshortening التى توحى بالمنظور من خلال الفروق فى حجم الموضوعات التى يتناولها ، وقد استخدم النقش ـ بأشكاله المتنوعة ـ فى ملء وتزيين الجدران والأدوات والمقاعد (٧١) •

مـــواد فن النحت Materials for Sculpture

بعد أن بين هيجل أن فن النحت يستمد موضوعاته من ثلاثة ميادين هى الالهى والبشرى والطبيعى ، وأشار الى ثلاثة أنماط فى التمثيل الحسى هى التمثال الفردى ، والمجموعة النحتية والنقش ، يتناول بعد ذلك المواد التى يستخدمها الفنان فى عمله ، لأن هناك علاقة بين المضمون والمادة التى يتم اظهاره من خلالها ، ولذلك فان بعض الموضوعات والتصميمات تفرض استخدام مادة ما بعينها ، ومن المدهش أن الفنان الاغريقى ـ فى عصر المهارة الفنية الكبرى ـ كان ينحت أعماله فى الرخام ، دون أن يتخذ لنفسه نموذجا مسبقا من الصلصال كما هو الحال الآن ، وكان النحاتون الاغريق يتصرفون بملء الحرية (٧٢) •

ومن أقدم المواد التى استخدمها النحاتون فى صنع تماثيل الالهة هى الخشب Wood وبقيت هذه المادة تستخدم حتى زمن فيدياس ، فمثلا تمثال اتينا Athene الضخم صنع من الخشب المذهب ، بينما نحت رأسه ويداه وقدماه من الرخام ، ولا يصلح الخشب لنحت التماثيل الكبيرة بسبب اليافة واتجاهها ، ولهذا كثر استخدامه فى صنع التماثيل الصغيرة وخاصة فى العصر الوسيط ، وقد استخدم فيدياس العاج Ivory

(٧١) Ibid : p. 771.

(٧٢) Ibid : pp. 771-772.

والذهب Gold في تنفيذ تمثاله زيوس الأولبى Zeus at Olymbia (٧٣) وارتبط استخدام البرونز والذهب بظهور فن الحفر على المعادن لدى القدماء (*) ، وساعد التقدم فى صهر المعادن فى السيطرة على هذه المواد ، وقد صنعت تماثيل صغيرة من البرونز Bronze بينما هذا ليس متاحا فى المرمر Marble ويقول ماير Meyer فى كتابه (تاريخ فن البناء لدى القدماء) : بفضل شفافية المرمر ، أصبحت معالم الأشكال أكثر نعومة وحدودها أكثر مرونة ، ويظهر دقة المهارة الفنية ، وهو أقدر من البرونز فى اظهار الفروق الدقيقة والتدريجات البطيئة بين النور والظل (٧٤) » وقد برع المصريون فى استخدام الحجر فى النحت ، مثل الجرانيت الصلب والبازلت فى أعمالهم الفنية ، وبذلوا مجهودا جبارا فى ذلك ومن ضمن المواد المستخدمة أيضا ، الأحجار الكريمة Precious Stones والبللور Glass ، مثل الجزع العقيق Cameos والجمان Gems وهذه المواد تتطلب فنانا حساسا وماهرا الى أقصى درجات المهارة ·

المراحل التاريخية لتطور فن النحت :

المراحل الأساسية لفن النحت التى يتناولها هيجل هى النحت المصرى القديم ، والنحت الاغريقى والنحت المسيحى ، ويعتبر النحت المصرى هو نقطة انطلاق ومصدر لكثير من الأشكال الفنية فى النحت الاغريقى ، وذلك بابداعاته العظيمة التى تشهد على وجود مهارة فنية كبيرة لديهم ، تجمع بين الكمال والدقة ، وهى ابداعات مصممة وفق أسلوب خاص تماما ، بل ويمكن القول بأن النحت الاغريقى قام أساسا على تلافى العيوب التى وقع فيها النحت المصرى القديم ·

وأول ما يسترعى النظر فى النحت المصرى القديم — من وجهة نظر هيجل — هو غياب الحرية الخلاقة الداخلية ، رغم جودة الأعمال الفنية المصرية ، بينما أعمال النحت الاغريقى يكمن منبعها فى خيال حر وحى ، يعطى الأشكال الدينية الشائعة أشكالا مجسمة ، فى حين نجد تماثيل

---

(٧٣) Ibid : p. 773.

(★ يستخدم هيجل الكلمة اليونانية توريفين ، توريما TOPEVELV, τόρευμα بمعنى حفر ، والتى أصبحت تستخدم لوصف النحت على البرونز (كان البرونز الذى يستخدم يتألف جزئيا من الذهب والفضة والنحاس بنسب مبتذلة) وقد أدى هذا الى ظهور فن سك النقود ·
See : Hegel : op. cit., p. 774.

(٧٤) Ibid : p. 77.

الالهـة المصرية ذات نمـط ثابت (والدليل على غياب الحرية الذاتيه الخلاقة ، هو غياب أسماء الفنانين المصريين ، وكانوا لا يريدون ان يعلنوا عن حضورهم ، أو لأن أعمالهم متشابهة بدرجة لا يمكن لأحد منهم أن يترك أثرا ، بحيث يمكن تمييز هذا الأثر عن غيره ، بينما الفنان الاغريقي له حضوره وشخصيته الحرة المميزة) ، ولهذا كان العمل الفني النحتي في الحضارة المصرية القديمة ، يبدو كما لو كان استنساخا لبعض النماذج وبعض الأشكال المفروضة من الخارج ، وقد أورد هيجل سمات النحت المصري القديم ، كما أوردها فنكمان Winckelmann ، مثل الجمود وعدم ابراز التفصيل التشريحي للأعضاء الانسانية ، وهذا لم يكن ناتجا عن نقص في كفاءة الفنان وانما نتيجة لمعتقد الفنان وغرقه في حالة من الهدوء الغامض والتأمل العميق ، والنحت المصري — من وجهـة نظر هيجل — هو نحت مسطح لا يفصح عن الروح الا بشكل رمزي ، لأن الجانب الحيواني يغلب عليه ويفسر هيجل السمات الخاصة التي تميز النحت المصري ، بأنها تضعنا في حضرة سر Secret ولغز عميق . فالتمثال لا يكشف عن داخليته ، وانما يعبر عن مدلول ما غريبا عنه ، ومثال ذلك تمثال ايزيس ، وهي تحمل على ركبتيها حورس ، ورغم أن التمثال يماثل تمثال العذراء وطفلها يسوع ، الا أننا في تمثال ايزيس ، لا نجد أما ، ولا طفلا ، ولا أثر للحنان ، بينما تمثال العذراء ويسوع ، يمتلىء بالمعاني ، وهذا أن المصريين كانوا يفصلون بين المدلول والحياة . ويعني — أيضا — افتقارهم للحدس الفني (٧٥) ٠

أما النحت الاغريقي ، فان مراحله الأولى كانت لا تتجاوز الحياة الطبيعية ولم تصل الى الجمال الحي ، المشبع بالروح ، والممثل لحياة الروح الذي ينفصل عن شكله الطبيعي ، فمثلا كان الجسم ينقل بأمانة مدهشة عن نموذجه الطبيعي ، وبطريقة تعبر عن معرفة خبيرة بالتكوين العضوي للجسم البشري ٠ وقد تطور النحت الاغريقي حتى وصل الى ذروة كماله ، حين تخلص من النمطي وطغيان التقليد ، وأفسح المجال أمام الابداع الفني الحر ٠

ومع الفن الروماني بدأ انحلال الفن الكلاسيكي ، لأنه بدلا من أن يعبر النحت عن الكلي والجوهري للروح ، أصبح النحت الروماني يقوم على صناعة التماثيل الشخصية ، ولهذا فهو أدنى من النحت الاغريقي ، اذ اختفى منه المثال الحقيقي لفن النحت الكلاسيكي ، الذي لا يمكن أن يوجد بدونه فن حقيقي (٧٦) ٠

---

(٧٥) Ibid : pp. 780-784.

(٧٦) Ibid : p. 788.

أما النحت المسيحى فهو يرتكز الى مبدأ مختلف عن المثال الكلاسيكى الذى تحقق في النحت الاغريقى ، لأنه يتعامل بصورة رئيسية مع الداخلية التى انقطعت صلاتها بالخارج ، أى يرتكز الى مبدأ الذاتية الروحية المنطوية على ذاتها ، فالنحت المسيحى لم يكن يطمح الى الوحدة المتطابقة بين الداخل والخارج ، وانما كان يطمح الى تصوير الألم وأوجاع الجسد وألروح ، والموت ، والى تصوير الشخصية الروحية الذاتية والحب • وهذه الموضوعات لا يمكن ان تتحقق بشكل كامل فى المادية الحسية ، والشكل الذى يستخدمه النحت ، ولهذا فان النحت فى النمط الرومانتيكى ، ليس هو الفن الذى يحدد مسار الفنون الأخرى ، ومسار الحياة بوجه عام ، كما هو الحال فى اليونان ، وانما يشغل مكانة بعد الموسيقى والتصوير ، لأنهما أقدر منه على التعبير عن الجوانب الداخلية والخصوصية الخارجية المشربة بالروحية •

صحيح أننا نجد أعمالا نحتية فى العصر المسيحى ، لكنها لا تضارع أعمال النحت الاغريقى ، الذى استطاع ان يمثل الالهة فى شكل مطابق تماما • ولهذا يبقى النحت الدينى الرومانتيكى مجرد زينة وزخرفة فى خدمة العمارة ، فتماثيل القديسين توضع فى أماكن معينة بقصد الزخرفة • بينما تمثل حياة المسيح بالنقش Relief فوق أبواب الكنيسة . وجدرانها ، وقد حاول النحت الرومانتيكى أن يكون وفيا لمبدأ فن النحت حين حاول الاقتراب من الاغريق ، أما عن طريق معالجته لموضوعات قديمة بالأسلوب القديم ، أو بتنفيذه صورا نحتية لأبطال أو ملوك • ولكن هذا لا يعنى عدم وجود أعمال مايكل انجلو Michelangelo (١٧٧٥–١٥٦٤)(*) الذى استطاع بقدراته الخارقة أن يحقق الاتحاد – يمثل هذا التفرد – بين مبدأ النحت لدى الاغريق ، وبين الداخلية الحية المميزة لنمط الفن الرومانتيكى (٧٧) •

٣ – الفنون الرومانتيكية :

عرضت فيما سبق لفن العمارة بوصفه فنا رمزيا ، وفن النحت بوصفه فنا كلاسيكيا ، يبقى أن أشير الى الفنون الرومانتيكية الثلاثة وهى التصوير والموسيقى والشعر ، وهى ترتكز فى تصويرها للمثال الرومانتيكى

(★) رسام ونحات ومعمارى وشاعر ايطالى ، من اعماله ، بنى قبة كنيسة بطرس بروما ، ورسم جداريات كنيسة السكستين ، ونحت تمثال موسى وغيره من الأعمال الرائعة •

(٧٧) Ibid : p. 790.

على مبدأ انسحاب الروح من العالم الحسى الخارجى وانطوائه على ذاته ٠ ولهذا نجد ـ فى صورة الفن الرومانتيكى ـ العالم الحسى الخارجى له وجود قائم بذاته ، منفصلا عن الروح ، بعد أن كان مرتبطا بالروح ومتحدا معها فى الفن الكلاسيكى ، و « لكن هذا لا يعنى أن الرابطة بين العالم الخارجى والروح قد انقطعت ، لأن هذا يعنى انهيار الفن تماما ، ولكن يعنى تعارض كل منهما للآخر بوصفه وجودا مستقلا قائما بذاته ، فتنفصل الذاتية عن الموضوعية ، لأن الفن يتخذ من الذاتية مبـدأ له بصورة قاطعة ، ويرفض الواقع الخارجى الموضوعى (٧٨) ، لأن عالم الحقيقية يتبدى فى الالهى ، الذى يتصوره الفن بوصفه ذاتية مطلقة لا متناهية ، وتتعارض معه الذاتية البشرية المتناهية ٠ وتعتبر الذاتية Subjectivity هى المبدأ المشترك للفنون الثلاثة ، فالله بوصفه خالقا يتجلى فى الذات البشرية ، ولكن هذا الاتحاد بين اللامتناهى والمتناهى ليست له نفس الوحدة المباشرة التى نجدها فى النحت ، فالانسان هنا هو توسط للتعبير عن الله ، ولذلك فان هذا الاتحاد لا يمكن أن يظهر الا من خلال التركيز على الجوانب الباطنية للذات (٧٩) ومبدأ الذاتية الذى ترتكز اليه الفنون الرومانتيكية له معنيان ، فهو يعنى ـ من جهة ـ الحياة الواعية للذات « Itself » كشىء مضاد للعالم المادى ، ويعنى ـ من جهة أخرى ـ الجوانب الروحية الكلية فى الذات التى تضـــاد الجوانب الحسية مثل الأهواء والنزوات والسمات الفردية الخاصة ٠ والفنون الرومانتيكية ذاتية بهذا المعنى ، بمعنى أنها تركز الحيـــاة الداخلية للنفس ، وتبتعد بالتدريج عن جانب التجسيد الحسى ، ولكنه يميل أيضا الى تصوير الخصائص الشخصية والسمات العرضية للشخص بحرية متزايدة (٨٠) ٠

واذا كان الفن قد استخدم ـ فى العمارة والنحت ـ الكتلة الثقيلة ، أى المادة فى كلتيها المكانية ، فانه حين تدخل الداخلية الذاتية الى هذه المادة ، فانه يجب استبعاد الكلية المكانية ، حتى يمكن للمادة أن تكشف وتعبر عن الداخلى ، ولكى تصبح انعكاسا منبثقا عن الروح ، وأول الفنون الرومانتيكية هو « التصوير » الذى سيضطر الى اظهار مضمونه الداخلى، من خلال أشكال الهيئة البشرية والتشكيلات الطبيعية بوجه عام ، دون أن يتمســـك بالطابع الحسى والمجرد للنحت ٠ أما الموسيقى ، فتعبر عن الداخلى عن طريق التشكيلات النغمية نتيجة استخدام الأصوات الممتدة

---

(٧٨) ستيس : فلسفة هيجل ، (الترجمة العربية) ، ص ٦٤٤ ٠

(٧٩) Hegel : op. cit., p. 793.

(٨٠) ستيس : المرجع السابق ، ص ٦٤٤ ٠

فى الزمن ، وهذا يعنى نفى المادة المكانية تماما ، وينفى معها الواقع الخارجى الظاهرى ، لكى يعبر عن الجوانب الداخلية للذات ، ولهذا تقف الموسيقى على طرفى نقيض من الفنون التشكيلية Plastic Arts التى تعتمد على المكان ، ولهذا فان لها طابعا ذاتيا محضا (٨١) ٠ أما الشعر فهـو أرقى الفنون عند هيجل ، لأنه يتخذ من اللغة وسيلة لتوضيح ابداعاته الفنية ، وهو يتدخل فى تكوين سائر الفنون الأخرى ، وهو قادر على التعبير عن كلية الروح والجوانب الداخلية الذاتية (٨٢) ٠ ويقصد هيجل بذلك أن الشعر بوصفه أرقى الفنون يعبر عن كل ما هو فنى بشكل عام ، ولذلك فالأعمال الفنية ، مهما كانت أنواعها ، تنطوى فى داخلها على معنى شعرى ما ٠

(أ) التصـــوير Painting

اذا كان الالهى يتجلى فى النحت بوصفه موضوعا فرديا ، فان الالهى يتجلى فى التصوير بوصفه ذاتا روحية يختلط بالجماعة ، فان جوهر التصوير لا يمثل فردا فى موقف ما ، وانما يمثل الجماعة فى حركتها ، والتصوير يقف موقف التوسط بين الداخلية من جهة ، وبين الجسمانية والمحيط الخارجى من جهة ثانية ، ونتيجة لفصل الانسان وتأكيد استقلاله عن الطبيعة وعن الله ، ونتيجة للعلاقات الحمية التى تنشأ بين الله والجماعة ، وبين الانسان والله ، فان التصـــوير يصبح قادرا عن التعبير عن الحياة والحركة التى كان النحت ـ بحكم مضمونه ونمط تمثيله وموارده ـ عاجزا عن تمثيلها ، ولهذا يجمع التصوير بين مجال فنين من الفنون : المحيط الخارجى الذى كان من اختصاص العمارة، والشـكل الروحى الذى كان من اختصـاص النحت ، فالتصـوير يضع شخصياته فى طبيعة خارجية أو فى محيط معمارى من ابتكاره هو نفسه ، ويبث الحياة فى هذا المحيط الخارجى الى حد تحويله الى انعكاس للذاتية، والى حد خلق توافق وتناغم بينه وبين روح الأشخاص التى تتحرك فى اطاره (٨٣) ٠

---

(٨١) Hegel : op. cit., p. 795.

(٨٢) Ibid : p. 795.

(٨٣) انظر : Ibid : p. 796.

The General Character of Painting الطابع العام لفن التصوير

يتحدد الطابع العام للتصوير بوصفه فنا رومانتيكيا في الابتعاد عن التجسيد الحسي عن طريق سلب المكان ، وذلك لأن التصوير أول الفنون الرومانتيكية الذى لا يحذف سوى بعد واحد من أبعاد المكان ، ويبقى على البعدين الآخرين ، أى السطح المستوى الذى يتخذ منه وسطا يعمل من خلاله ، ولهذا فالتصوير يختلف عن النحت والعمارة ، لأنه لم يعد يتخذ من المادة الجامدة الثقيلة الموجودة بالفعل أساساً له ، ولكنه يستخدم بعدين من أبعاد المادة وهما الطول والعرض ، وعلى هذا ، فبينما نجد الوجود الحسى للعمل المعمارى شيئا ماديا ، يخلقه الفنان ، « فان الجانب الحسى للتصوير ليس ماديا الا بشكل جزئى فقط ، بينما الجزء الباقى هو عقلى أو ذهنى Mental (٨٤) ، ولذلك تظهر الجوانب الداخلية والذاتية فى قلب التجسد الحسى نفسه • ونتيجة لتركيز فن التصوير على الجوانب الداخلية والذاتية ، فانه لا يحصر نفسه فى نطاق الملامح الكلية الدائمة للشخصية البشرية ، بل أنه يمتد ليشـــمل تصوير الخصائص الفردية والأهواء والنزوات ، وكل حياة النفس ، ولذلك فان فن التصوير لا يصور الشخصيات فى سكونها ووقارها الدائم فحسب ، وانما يصورها فى حركتها الحية ونشاطها المتدفق ، ورغم هذا فان التصوير من هذه الزاوية محدود ــ أيضــا ــ لأنه يختار لحظة زمانية واحدة من حياة الشخصية ويصورها ، ولا يستطيع أن يعرض سواها ، ولأنه فن يعتمد على السطح المكانى ، فانه يتخلف عن الموسيقى والشعر ، التى تستطيع ــ بطبيعتها الزمانية ــ ان تعرض للمسار الزمانى الذى يمكن أن تعرض فيه مراحل مختلفة ــ من الحركة • ويختار فن التصوير الموضوعات التى تتفق مع طبيعته ، أى التى يمكن تمثيلها عن طريق التصوير الذى يعتمد أساسا على اللون فى تقديم أعماله ، والسبب الذى جعل فن التصوير يبلغ قمة تطوره ونضجه فى العصر المسيحى الوسيط ، هو أن فن التصوير بوصفه فنا رومانتيكيا ، وجد فى موضوعات العصر المسيحى نفسه التى ترتبط بالشعور والعاطفة واندفاعات النفس وآلامها ، وهذه الموضوعات تمتلك قابلية تمثيلها حسيا ، عن طريق التصوير (٨٥)، واذا قارنا بين أحد أعمال فن التصوير فى العصور القديمة ، وأخرى فى العصر المسيحى ، وكان العملان يتناولان موضوعا واحدا ، سنجد اختلافا بينا فى المضمون الذى يطرحه كل منهما ، فمثلا صورة ايزيس وهى

---

(٨٤) ستيس : فلسفة هيجل ، ص ٦٤٥ •

(٨٥) Hegel : op. cit., p. 800.

تجلس على ركبتيها حوريس ، هي نفس الصورة التي تتكرر في الصور المسيحية عن مريم العذراء بوصفها أما مع طفلها (٨٦) ، ولكن الفرق بين التصورين ، وكذلك في التنفيذين ، فايزيس المصرية الممثلة على النقش، لا توحي بأى شيء من الأمومة ، فلا أثر للحنـــان ، ولا يعبر عن النفس والشعور ، بينما نجد صورة العذراء في العصر المسيحي توحي الينا بكل هذه المعانى المفتقدة ، وهذا يعنى أن فن التصوير في العصور القديمة كان مقيدا ، ولكنه وصل للنضج في العصر المسيحي ، لأن الأقدمين لم يفهموا طبيعة التصوير الرومانتيكية ، في حين استوعبه الآخرون قدرات فن التصوير في التعبير عن الحياة العميقة والروحية • ورغم أن الفن الاغريقى قد تجاوز الفن المصرى القديم ، بمعنى أنه سعى الى التعبير عن داخلية الانسان ، لكنه لم يفلح في بلوغ العمق المميز للفن المسيحى ، فاذا استطاع القدامى أن يرسموا لوحات شخصية ممتازة ، فان تصورهم لأشياء الطبيعية ، والفكرة التى كانت لديهم عن الأوضاع البشرية والالهية، لم تكن تتيح لهم أن يبرزوا ذلك الطابع الروحى Depth of Spirituality العميق الذى حققه الرسم المسيحى في تعبيره ، بمعنى أن التصوير لا يجد مضمونه الا في مادة الفن الرومانتيكي التى تتجاوب تماما مع وســائله وأشكاله (٨٧) ، والمواد التى يستخدمها التصوير ، تتطلب بحد ذاتهـا هذا الاهتمام المتميز بالذاتية ، لأن العنصر الحسى الذى يعمل فيه التصوير هو عنصر السطح الذى يعبر فيه عن خصوصية الموضوعات بألوان خاصة ، وبفضل هذه الألوان يقوم الروح بتحويل أشكال الموضوعات ــ كما تعرض نفسها للتأمل ــ الى ظواهر فنية محل الموضوعات الفعلية • وتحول هذه الموضوعات ــ في قلب الواقع ــ الى محض انعكاس للروح الداخلى الذى يريد تأمل ذاته بذاته في روحيته بمعنى أن الجوانب الداخلية للروح هى التى تسعى هنا الى التعبير عن ذتها من حيث دخلية بواسطة انعكاس الخارج • والسطح Surface التى يظهر عليها الرسم (التصوير) موضوعاته ، تتيح بخلق أجواء وعلاقات وتركيبات شتى (٨٨) • وهذا يعنى ــ من وجهة نظر هيجل ــ أن صورة الفن الرومانتيكى ، حين يريد التعبير عن نفسه أعمال معينة ، ومن خلال مواد مطابقة لمضمونه ، فانه يجدها في التصوير ، ولهذا يبقى التصوير شكليا من حيث موضوعاته وتصــوراته ، اذا قارناها بالفنون الرومانتيكية الأخرى مثل الموسيقى والشــعر •

---

(٨٦) Ibid : p. 800.

(٨٧) Ibid : p. 801.

(٨٨) Ibid : pp. 801-802.

وحين ننظر للأعمال الفنية التصويرية التى تقدم المحيط الخارجى للانسان مثل الجبال والوديان والأنهار والأشجار .. الخ ، التى وقع عليها مرارا اختيار أشهر الرسامين كموضوعات للوحاتهم ، فاننا لا نتوقف عند تلك الموضوعات ذاتها ، أى لا نتأمل النهر بوصفه نهرا ، وانما نتأمل الحياة والنفس اللتين كانت وراء تصميمه وتنفيذه الذاتى . فالفنـان لا يقدم لنا نسخة طبق الأصل من النهر ، وانما يقدم ذاته والجانب الحميم فيها ، ولهذا فان استخدام الفنان لهذه الموضوعات ، هو استخدامها كوسيط للتعبير عن الذاتى الذى يلعب الدور الرئيسى فى فن التصوير ، ويتضح هذا فى اختيار الفنان للألوان (٨٩) ، ولذلك يتميز التصوير عن العمارة والنحت ويقترب أكثر من الموسيقى ، ولهذا فهو يشكل مرحلة وسطى بين الفنون التشكيلية والفنون الصوتية ، لأن التصوير يشكل مرحلة ضرورية فى التطور من النحت الى الموسيقى ، لأن النحت كان يستبعد اللون ، ويبقى على تجريد الهيئة الحسية ، ولكن النحت يحتفظ بالأبعاد المكانية الموجودة فى الطبيعة (*) ، على حين يستبعد التصوير احد الأبعاد الثلاثة ، ويبقى على بعد السطح المستوى فقط ، وذلك لكى يستخدم ظاهر الواقع الخارجى فى اظهار الجوانب الروحية والداخلية ، لأنه لو مثلت الموضوعات بنفس الكلية المكانية الموجودة فى الواقع ، فانه يصير لها وجود مستقل ، لا يخاطب الروح ، ويتيح استخدام التصوير للسـطح المسـتوى أن يعبر عن الفروق الخاصة الدقيقة ، وهذا يقتضى استخدام مواد أكثر تنوعا مثل الضوء Light وهو من أهم العناصر الفيزيائية التى يستخدمها التصوير ، بينما النحت والعمارة يستخدمان المادة الثقيلة (٩٠) ، والضوء فى شفافيته هو نقيض المادة الثقيلة التى تبحث عن وحدتها . وعن طريق الضوء ، تغدو الطبيعة لأول مرة ذاتية ، ويضفى عليها الطابع المثالى ، والضوء هو الوسيلة التى تستخدمها الطبيعة كى تجعل الأشياء مرئية بصفة عامة ، والفرق بين استخدام فن التصوير للضوء ، وبين استخدام الطبيعة له ، وهو أن التصوير لا يدع الأشياء مرئية وفق فعل خارجى (كما هو الحال فى فن النحت والعمارة) ، وانما وفق فعل ذاتى للتعبير عن الانا الداخلية ، فالفنان يستخدم الضوء والظل

---

(٨٩) Ibid : p. 804.

(*) يشير هنا الى الوشائج القوية التى تربط بين العمارة والنحت ، وتفصل فى الوقت نفسه بين العمارة والتصوير ، فالاعمال النحتية فى حاجة الى العمـارة ، لكى توضع فيها ، بينما الاعمال التصويرية لا تحتاج الى العمارة ، لانها لا تحتاج الا الى جدار ، ولهذا كان الغرض البدائى من التصوير هو تغطية الأسطح الجدارية العارية .

(٩٠) Ibid : pp. 807-808.

Bright and Dark والمنير والمعتم Light and Shedow بدرجـــات مختلفة (٩١) ، لكى يكون من خلالهما اللون ، وهو أداته فى اظهار الداخل، فأى لون هو درجة من درجات التعتيم والاضاءة . فالنور أو الضوء بما هو كذلك عديم اللون فهو اللا تعين Indeterminancy ، أما اللون فهو شيء معتم بالنسبة الى النور ، والفنان يستخدم اللون فى تكوين الشـكل والبعد وملامح الوجه ، والتعبير أى يستخدمه فى تقديم كل ما هو حسى الى أقصى درجات الحسية ، وكل ما هو روحى الى أقصى درجات الروحية لدى الانسان ، لذلك فان اهمال التصوير للبعد الثالث فى المكان هو مقصود لكى يستبدل الواقعية المكانية الخالصة بمبدأ اللون ، وهو مبدأ أسمى وأغنى فى قدراته (٩٢) .

والتعبير التصويرى يتضمن بعدين فى وقت واحد ، فهو يعبر تعبيرا مثاليا ، حين يعرض الكلى والعام ، ويعبر تعبيرا فرديا حين يعبر عن الجوانب الخصوصية ، وتعتبر رسوم التمهيدية Raphael's Cartoons رفائيل عن ذلك خير تعبير ، فأعماله تحتوى الجانبين المثالى الكلى والفردى الخاص معا ، وحين يتناول التصوير الجوهرى الكلى ، فانه يظهره فى شكل الذاتية الفردية (٩٣) ، والتصوير يستخدم الظاهر الى أقصى حد ، لأنه العنصر الرئيسى له ، ولذلك تسمى عملية اضفاء الطابع الظاهرى الخالص Pure Appearance التى تتيح تأمل الفروق الدقيقة فى الأشياء ، ولابد أن يراعى الفنان فى تصويره للأشياء انسجام جميع التفاصيل . بحيث تبدو وكأنها تيار ينبثق من منبع واحد مشترك ، وهذا يقتضى أن يمتلك الفنان مهارة فنية فائقة (٩٤) .

وتظهر فى فن التصوير ، بصورة رئيسية ، روح الشعوب والبلدان والعصور والأفراد ، وذلك من خلال اختيار الموضوعات وروح التصميم ، ومعالجة الألوان Treatment of Colours واستخدامها ، ولذلك يمكن عن طريق فحص أى لوحة من جانب الخبير أن يعرف العصر والشعب الذى تنتمى اليه ، لأن فن التصوير ينطوى ــ دائما ــ على طرق وعادات ذاتية خاصة بالعصر والشعب والفنان ذاته أيضا (٩٥) .

---

(٩١) Ibid : p. 809.

(٩٢) Ibid : p. 810.

(٩٣) Ibid : p. 812.

(٩٤) Ibid : p. 812.

(٩٥) Ibid : p. 813.

السمات الخاصة لفن التصوير

Particular Characteristics of Painting

اذا كان فن التصوير من طبيعة رومانتيكية ، فانه يجب أن نتساءل: ما هو الأصلح والأنسب للتمثيل التصويرى من بين عناصر هذا المضمون الرومانتيكى الغنى ، فليست كل عناصر المضمون الرومانتيكى صالحة ، ويمكن تمثيلها فى فن التصوير ، فهناك بعض الموضوعات ينفرد فن الموسيقى والشعر بالتعبير عنها ، وهى الموضوعات الباطنية العميقة من حياة الروح التى لا يمكن التعبير عنها من خلال الخارج ، فالتصوير يتميز عن باقى الفنون الرومانتيكية فى كونه قادرا على التعبير الخارجى عن الجوانب الداخلية ، لأنه قادر على اقامة جسر بين الداخل والخارج ولهذا كان مضمونه هو الجوانب الخصوصية الشخصية البارزة التى تبرز داخلية الشعور بصفة عامة ، وداخلية العواطف بصفة خاصة (٩٦) •

والمجال الرئيسى الذى استمد منه فن التصوير موضوعات هو المجال الدينى ، لأنه يتفق مع مضمون صورة الفن الرومانتيكى بشكل عام ، ولأنه يقدم المضمون المثال بالمعنى المجدد للكلمة الذى يظهر فى تصالح النفس الذاتية مع الله ، وهذا ما يتفق مع ما يريد فن التصوير أن يقدمه ، ويلائم الطبيعة النوعية لفن التصوير (*) •

والموضوعات الدينية التى تناسب فن التصوير هى الموضوعات التى سبق الاشارة اليها ، أثناء الحديث عن صورة الفن الرومانتيكى ، حين تحدثت عن قصة الفداء ، وصور الحب المختلفة ، أى الحب الالهى ،

---

(٩٦) Ibid : p. 614.

(*) ولكن هذا لا يعنى أن فن التصوير فى عصره المسيحى ، لم يتناول موضوعات اخرى ، فواقع الرسم المسيحى فى عصر رافائيل ، وكوريجيو Correggio (١٤٨٩ ـ ميثولوجى) ، وروبنز Rubens (١٥٧٧ ـ ١٦٤٠) (وهو فنان هولندى من أشهر لوحاته تعذيب القديس بطرس) ، وقد استخدم موضوعات أسطورية ، أما لذاتها ، أو لتمثيلها حكائيا Allegorically ، وقد وصف جوته هذا الاتجاه ويعلق هيجل على استخدام فن التصوير فى العصر المسيحى لموضوعات من الميثولوجيا الاغريقية حسب مفاهيم القدامى وروحهم ، وكذلك مشاهد من الحياة الرومانية قائلا : « ان الماضى لا يمكن أن يرد الى الحياة ، وأن الطابع النوعى للقديم لا يتفق كل الاتفاق مع مبدأ التصوير » ولهذا فان على الرسام أن لا يأخذ الموضوعات القديمة كما هى ، وانما يكيفها ويجرى عليها تعديلا جذريا ، بحيث تتولد عنها مشاعر أخرى مغايرة لتلك التى تتولد عن آثار الفن القديمة •
See : Hegeal : op. cit., pp. 814-815.

والحب فى صورته البشرية ، والواقع ان هيجل يكرر هنا ما سبق أن ذكره ـ فى تاريخ الفن عن الصورة الرومانتيكية للفن ـ عن الطابع الانطولوجى والميتافيزيقى للحب الدينى ، ودلالته فى التعبير عن النفس الرومانتيكية ، التى ترى الجمال فى صورة التطابق بين الداخل والخارج كما كان الحال فى صورة الفن الكلاسيكى ولذلك يكرر هيجل ـ هنا ـ وصف المشاعر الداخلية العميقة المصاحبة للحب Love (٩٧) ويبرز فيه الجانب الروحى والعينى ، الذى يتيح لفن التصوير أن يصور هذه الموضوعات خارجيا ، فمثلا الحب الدينى ، لا يوجد بصورة مجردة لا يمكن تصورها الا عن طريق ملكة الفهم ، وانما الحب الدينى يظهر من خلال أفراد معينين لهم وجودهم الخاص ، وبالتالى فان تصوير هؤلاء الأشخاص ، يجعل الحب ـ هذا المضمون الروحى ـ يتخذ شكلا بشريا وواقعيا وجسمانيا ، ولا يقدم فى صورة عالم روحى محض (*) ولهذا نجد أن الأسرة المقدسة Holy Family ولاسيما حب مريم العذراء لطفلها الموضوعى المثالى للتصوير بوصفه فنا رومانتيكيا ، واذا كان فن التصوير لا يستطيع ان يصور الله ، لأنه فكرة مجردة ، فانه يتخذ من المسيح موضوعا للتعبير الأساسى عن الحب ، ولأن المسيح يمثل الألوهية من خلال ذاتية بشرية ، ولأن الدلالة المزدوجة بوصفه انسانا واقعيا ، يختلف عن البشر فى سموه ونبله ، ويجعل تمثيل الروح يبدو تمثيلا فى حضن البشرية ، وليس منفصلا عنها • ولكن لابد من تصويره وقد انعتق من الوجود المباشر العارض بوصفه فردا معينا ، ولابد أن يتبدى فى أسمى تعبير عن الألوهية يمكن أن يعطيه فن التصوير (٩٨) •

ومن الموضوعات التى اقتبسها فن التصوير من حياة المسيح ، تصوير طفولته ، بحيث تعبر بساطة الطفل وبراءته عن سموه ، وهذا ما نجده فى لوحات رافائيل التى تمثل المسيح طفلا ، وبخاصة فى لوحة

---

(٩٧) Ibid : p. 816.

(★) حين يتناول فن التصوير موضوع الحب فى شموله البسيط ووحدته ، اى فى الله ، فانه يتناول الله كما يتجلى فى المفهوم المسيحى ، فلا يتناوله بشكل مجرد ، وانما يخلع عليه هيئة بشرية ، وهذا يعنى ان التصوير مرغم على استخدام التشبيه Anthropomorphism ويعتقد هيجل ان يان فان آيك Van Eyck (١٣٩٠ ـ ١٤٤١) وقد وصل الى درجة الكمال في تصوره لله الاب في اللوحة المعلقة فوق مذبح كاتدرائية جاند •

(٩٨) Ibid : p. 819.

المادونا Madonna (*) Sistine الموجودة في درسدن Dresden ، والتي قدم فيها تعبيرا طفوليا رائع الجمال ، ونلتقط تفتح الالهي الى جوار البراءة (٩٩) وبالاضافة الى هذه الموضوعات ، توجد موضوعات أخرى ، مثل القديس يوسف ، والقديس يوحنا والرسل والشهداء ، والتقوى والصلاة ، ولهذا تطالعنا في الحقب المتقدمة من فن التصوير ، وجوه تحمل آثار العذاب ، رغم أنها صورت فى شكل صور شخصيته Portrait ، ونستشف خلال هذه الوجوه نفوسا تقية كرست حياتها للصلاة والعبادة ، وهذا ما نجده فى لوحات الألمان والهولنديين القدماء ، مثل لوحة كاتدرائية كولونيا Cologne Cathedrel التى تمثل الملوك وهم يتلون صلاة التعبد ، وتوجد لوحات أخرى تمثل بعض الناس الذين تظهر لنا تقواهم الداخلية العميقة ، ولوحات أخرى تصور من لا يتذكر الكنيسة سوى يوم الأحد من كل اسبوع ، واستطاع الايطاليون تجاوز الألمان والهولنديين فى فن التصوير ، لأنهم صوروا تناغم الوجه وتعبيره عن داخلية النفس العميقة (١٠٠) ، ويرى هيجل أن اللوحات التى تعبر عن أعماق النفس ونبلها الروحى من خلال الوجه ، أفضل وأعمق من اللوحات التى ركزت على تصوير مشاهدة الجلد والتعذيب التى تعرض لها الشهداء ، لأنها ركزت على الألم الجسدى والحسى ، ولم تركز على المعاناة الروحية العميقة فى التواصل نحو الله ، وهذه هى المظاهر الرئيسية للمثال الروحى المطلق ، الذى كان يشكل المضمون الأساسى للتصوير الرومانتيكى ، التى استلهم من خلاله التصوير أنجح آثاره واشهرها • بالاضافة الى هذه الدائرة الدينية التى ينهل التصوير موضوعاته منها ، توجد دائرتان أخريان هما دائرة الطبيعة ودائرة الحياة البشرية ، فاذا كان المصور قد لجأ للموضوعات الدينية لتصوير داخلية النفس ، والتعبير عن حضور الحب فى المطلق (سبق أن ذكرت فى هذا البحث ، الى أن المقصود بالمطلق عند هيجل هو الانسان فى سعيه من المتناهى الى اللامتناهى) ، فان الفنان قد لجأ الى دائرة الموضوعات الطبيعية مثل الجبال والتلال وضياء القمر ، ليصور أيضا الجوانب الداخلية للعواطف التى تجيش بها نفسه ، فالمتأمل فى هذه اللوحات ، يجد أن الفنان لا يركز على الطبيعة كما هى ، والا صار الفن

(★) كلمة مادونا Madonna ، مصطلح يستخدم فى العصور الوسطى ، ويشير الى السيدة مريم العذراء ، وتعني الكلمة حرفيا : سيدتى (انظر ستيس : فلسفة هيجل ص ٦٤٦) •

(٩٩) Hegel : op. cit., p. 823.

(١٠٠) Ibid : p. 828.

محاكياة ، وانما لأن أوضاع العالم الخارجى الطبيعى تثير فى الحيـــاة العاطفية ميولا ونوازع مختلفة (١٠١) • بمعنى أن الفنان هنا يستجيب لنداء الطبيعة الموجه الى النفس والعواطف ، فعمق البحر وهدوءه وثورته، تماثل أحوالا فى النفس ، ويكون لها صدى أيضا • ولهذا فالطبيعة مجرد وسط يصبح مصدرا لموضوعات الفن • والفنان حين يلجأ للطبيعة ، فانه يستجيب لمهمة الفن ، وهى تمثيل على أنه واقع ، بحيث يمكن للانسان ادراكه ، واضفاء الطابع الانسانى على الموضوعات المختلفة المحيطة به • فالفنان يبحث فى هذه الظواهر اليومية عن مضمونه • ويرد هيجل فى هذه النقطة على الزعم القائل أن تصوير الطبيعة والحياة اليومية فى الفن ، يوقعه فى موضوعات مبتذلة ، وليست جديرة باهتمام الانسان ، بأن هذا الرأى يرجع الى تدخل ذاتية الانسان ونشاطاته المتعددة فى أحكامه ، بمعنى أن انفصاله الاجتماعى أو الحياتى أو النفسى عن موضوعات هذه الأعمال الفنية هو الذى يبرر حكمه ، بينما تكمن قيمة هذه الأعمال ، فى أنها تجذب انتباهنا الى موضوعات لا تقع تحت ادراكنا فى الواقع اليومى ، أو نمر عليها مرور الكرام ، وقد عبر عن هذا المعنى « جوته » حين بين أن تذوقه لأعمال فن التصوير جعلته يلتفت الى اشياء كثيرة نراها فى الواقع ، ولم يكن يلتفت اليها ، فحين دخل منزلا لأحد أصدقائه شعر أنه يرى لوحة حية ، لأنه رأى فيها المفردات المختلفة التى كان يستخدمها أحد المصورين وهو فان اوستاد Ostade (١٦١٠ ـ ١٦٨٤) (وهو رســـام هولندى اختص بتصـــوير مشـــاهد الحياة اليومية داخل البيوت) (١٠٢) • ولهذا فلا يمكن أن تبدو الموضوعات المستمدة من الطبيعة أو الحياة البشرية فى اللوحات أقل من الموضـــوعات الدينية ، لأن ما يتحكم فى هذا هو قدرة الفنـــان وطريقته فى رؤيته للأشياء وتصورها وتصميمها ، فالفنان حين يقدم لنا موضوعا ، يبدو لنا ـ هذا الموضوع ـ وكأننا نرى شيئا جديدا ومختلفا عما نراه ، لأننا لا نولى اهتماما ـ فى الحياة الواقعية ـ لجميع تفاصيل هذه الأوضاع والألوان التى تتبدى فيها ، بالاضافة الى أن الفنان يبث فى هذه لموضوعات حياة جديدة من نفســـه ، فهو يقـــدم موضـــوعاته من خـــلال حبه وذكاءه وروحـــه (١٠٣) •

---

(١٠١) Ibid : p. 831.

(١٠٢) عبر جوته Foethe عن هذا فى كتابه الشعر والحقيقة Poetry and Ttuth
See :-Hegel : op. cit., p, 849.

(١٠٣) Ibid : p. 836.

خصائص المواد الحسية فى فن التصوير :

يستخدم التصوير المنظور الخطى Linear Perspective ، لأنه المجال الذى يتحرك فيه هو السطح فقط ، ولا يستطيع أن يقدم أشخاصه بجانب بعضها البعض مثل النحت القديم ، ويساعد السطح فن التصوير فى ابراز العلاقات بين الأشخاص من جهـــة ، وبين المناظر الطبيعية والمبانى وترتيب الغرفة الدخلى من جهة ثانية • واذا كان التصوير لا يستطيع تقديم المسافات الفعلية الواقعية على نحو ما يفعل النحت ، فانه اذا أراد أن تبدو الأشياء بعيدة رسمها بحجم أصغر ، وهو يخضع فى هذا التصغير لقوانين بصرية ، قابلة للتحديد رياضيا كما يمكن التحقق من صحتها فى الواقع الطبيعى (١٠٤) • ولكن الأشياء لا تختلف حسب المسافة التى تفصل بينها وبين البصر فحسب ، بل بشـــكلها أيضا وتخطيط اللوحة المبدئى Draughts Manship هو الذى يعين حدود المسافات الفاصلة بين الموضوعات ، وكذلك الشكل الفردى لكل موضوع ، ويحكم التخطيط والتصميم قوانين الصـــواب والدقة التى تنطبق على الموضـــوعات الخارجية ، ولا تنطبق على التعبير الروحى ، ولهذا فان التخطيط أو التصميم يؤلف القاعدة الخارجية لفن التصوير (١٠٥) والعنصر الرئيسى فى التصوير هو التلوين Colouring لأن عن طريقه تكتســب المســـافة والشـــكل كامل مدلولهما وتمثيلهمـــا الحقيقى بفضل اختلاف الألوان بين الموضوعات واذا كان التخطيط يمثل العنصر المجرد فى التصوير ، فان روح الفنان وسماته المميزة تظهر من خلال الألوان التى يستخدمها ، والكيفية التى يتناولها بها فالألوان هى التى تجعل الأشياء تبدو وكأنها محبوة بنفس وحياة • وتختلف مدارس الرسم التصويرى Schools of Painting فى امتلاك حس التلوين ، فنلاحظ – على سبيل المثـــال – أن الهولنديين قد دللوا على براعة فائقة فى استخدام الألوان ، ويفسر هيجل ذلك ، بأن الهولنديين كاوا يعيشون بجوار البحر ، وكان أمامهم أفق ضبابى ، فزاد ميلهم الى أن يتحرروا منه بدراسة اللون الزاهى ، وتفاعلاته المختلفة ودرســوا أيضا انعكاســات الضوء ، حتى جعلوا ابراز الألوان والضوء هى مهمة الفن الأولى (١٠٦) •

ان الأساس المجرد لكل لون هو النور والظلام Light and Dak فالدرجات المختلفة بينهما هى التى تعطينا الألوان ، فمثلا التعارض بين

---

(١٠٤) Ibid : p. 837.

(١٠٥) Ibid : p. 838.

(١٠٦) انظر : Ibid : p. 839.

الأبيض والأسود هو تعارض بين النور والظل ، ولذلك فان النور والظلام هو أساس الرسم التصويرى ، لأنهما هما اللذان يتيحان امكانية تحديد المسافات والفروق بين المستويات ، وتحديد حدد الموضوعات ، أى ابراز الشكل الحسى بما هو كذلك ، ويستخدم الفنان النور والظلام ليصل الى التجسيم Modelling ، ولا سيما فى فن محفورات النحاس • والكيفية التى يستخدم بها الفنان النور والظل مرتبطة أساسا بطريقة الاضاءة التى يأخذ بها • فالضوء الطبيعى من نور الشمس أو القمر ، أو الشموع ، كل منها له دلالة مختلفة • ولكن متى يلجأ الفنان الى استخدام اضاءة خاصة فى اللوحة ؟ ولا يستخدم النور الطبيعى ؟ يلجأ الفنان الى ذلك اذا أراد أن يضفى على عمله طابعا دراميا ، فيبرز بعض الوجوه ويوارى غيرها ، لأنه فى هذه الحالة فان الرسام لا يقنع بضوء النهار العادى ، فيستخدم اضاءة خاصة قادرة على ابراز الاختلافات التى يريدها ، والتى تبرز الجوانب الروحية فى العمل الفنى (١٠٧) ، والتصوير لا يعبر عن النور والظلام فى تجريدهما المحض ، بل بواسطة اختلافات لونية ، فالنور والظل يجب أن يلونا ، وينطوى اللون – هو الآخر – على تعارض بين الفاتح Lightness والغامق Darkness اللذين يؤثر كل منهما فى الآخر ، فيضعفه أو يقويه • فالأحمر والأصفر مثلا ، أفتح Brighter من الأزرق (*) واللون يغلب عليه الطابع الفاتح أو الغامق حسب الوسط الذى يمر فيه ، وكل لون هو ثمرة تركيب من ألوان متعاكسة ، بدرجات مختلفة ، والألوان الأساسية هى الأزرق والأحمر والأصفر والأخضر(١٠٨)• ولكل لون دلالة مختلفة ، سيطرت على استخدام الفنانين له بالسلب أو بالايجاب ، فمثلا الأزرق يماثل الطريقة الهادئة المتبصرة الناعمة فى التعامل مع الأشياء ، أما الأحمر فيرمز الى المبدأ المذكور الملكى السائد ، ويرمز الأخضر الى اللامبالاة والحياد • ولهذا فطبقا لرمزية الألوان ، تلبس مريم العذراء ، حين تمثل جالسة على عرش بوصفها ملكة السماء رداء أحمر ، بينما تلبس آخر أزرق حين تمثل كأم (١٠٩) • وكل الألوان الأخرى هى درجات مختلفة من الألوان الأساسية الأربعة ، ولذلك لا يمكن ان يعتبر البنفسجى لونا ، لأن مشتق من لون أساسى هو الأزرق • ويقوم فن التصوير على أساس التناغم بين الألوان ، وأن يركب الألوان على

---

(١٠٧) Ibid : p. 840.

(*) اعتمد هيجل فى تحليله للألوان على ما قدمه جوته بهذا الصدد فى كتابه نظرية الألوان (Goethe's Theor of Colour) .

(١٠٨) Hegel : op. cit., p. 841.

(١٠٩) Ibid : p. 842.

نحو لا نتعارض فيما بينها ، وحين يتقيد الفنان بقواعد الألوان يصل الى تحقيق الكمال في تمثيل شكل الموضوعات ، وألوانها الفعلية ، وهذا ما نجده في أعمال الفنانين الهولنديين ، فيقدم بريق الفضـــة والذهب ووميض الأحجار الكريمة كما فعل فان آيك Van Eyck ويرى هيجل أن الألوان تشكل كلية متناسقة ، ولهذا فلا يجوز أن ينقص أى لون أساسى (وبالطبع ان حديث هيجل هذا لا ينطبق على الأعمال الفنية المعاصرة ، فمثلا قدم بيكاسو أعمالا فنية رائعة من خلال استخدام درجات لون واحد فقط ، هو اللون الأزرق ، وتطلق على هذه المرحلة اسم المرحلة الزرقاء)، والرسامون الايطاليون والهولنديون القدماء قد تقيدوا بمبدأ نظام الألوان وانسجامها ، ولهذا نلتقى فى لوحاتهم بالألوان الأساسية الأربعة ، ولكن لا بد أن تقدم الألوان بشكل يوحي للعين بالهدوء والتصالح ، وقد استخدم الهولنديون الألوان الرئيسية في نقائها واشراقها المحض ، مما زاد من حدة التعارض بينها ، وزاد من تحقيق التناغم والانسجام (١١٠) وما يريد أن يركز عليه الفنان يقدمه من خلال الألوان الرئيسية ، بينما الموضوعات الثانوية تقدم من خلال الألوان المزجية Mixed Colours (١١١) وتختلف درجة اللون تبعا للمنظور الخطى الذى يبرز الفرق فى الحجم بين خطوط الموضوعات فدرجة اشراق اللون مرتبطة بالمسافة والمنظور الجوى ، بمعنى أن درجة وضوح اللون ترتبط ارتباطا مباشرا بعلاقته بالضوء . فمثلا الوجه الذى يبدو فى الظل Shadow لا تكون ألوانه مشرقة وانما عليها درجة من درجات التعتيم Dark ومن أصعب الموضوعات التى يقابلها الفنان هى تلوين الجسم البشرى ، ويرى هيجل أن الألوان الزيتية هى الأصلح لذلك (١١٢) ، والحقيقة أن سبب تركيز هيجل على أهمية الألوان فى فن التصوير ، هو أنها تحدث سحرا ، يتجلى بصورة رئيسية فى الجوانب الروحية التى تظهر لنا من علاقة الألوان ببعضها ، وكأننا ننتقل من عالم التصوير الى عالم الموسيقى ، وهذا ما نجده فى أعمال ليوناردو دافنشى Lenoardo da Vinci (١٤٥٢ ــ ١٥١٩) ، الذى نتوغل فى أعماله الى أعمق الظلال ، رغم أنه يتركها منيرة بحكم شفافيتها ، ويصل من خلال التدرج في التلوين إلى النور الأكثر اضاءة (١١٣) .

يتناول هيجل ــ بعد ذلك ــ دور ذاتية الفنان في خلق الأعمال الفنية ، فالفنان لا يتقيد بقواعد المنظور الخطى تماما ، والا تحول عمله

(١١٠) Ibid : p. 843.

(١١١) Ibid : p. 844.

(١١٢) Ibid : p. 846.

(١١٣) Ibid : p. 848.

الى علم الهندسة ، ولأن حس التلوين لا يرتبط بقاعدة معينة ، بقدر ما يرتبط بكيفية خاصة في رؤية وتصور الفروق والدرجات اللونية التى تخضع لخيال الفنان وقدرته على الابتكار • وبحكم اضفاء هذا الطابع الذاتى على الألوان ، فان الفنان يرى عالمه وفق رؤيته للعالم ، ولهذا يمكن أن نميز بين الفنانين على أساس تناولهم للألوان ومعالجتهم اياها في لوحاتهم (١١٤) •

التطور التاريخى لفن التصوير (*)

Historical Development of Painting

ان أهمية دراسة التطور التاريخى للتصوير ، تكمن فى أنه يتيح لنا فرصة دراسة الأعمال الفنية دراسة عميقة ، ويمكن عن طريقه فهم المقصود من مضمون فن التصوير ، واعداد المواد ، ومراحل التصميم ، لأنها تتبدى فى تاريخ الفن بشكل عينى ، و لايتوقف هيجل عند المراحل المختلفة لتطور فن التصوير ، وانما يكتفى بالاشارة الى ثلاث صور رئيسية هي : الرسم (التصوير) البيزنطى ، والتصوير الايطالى ، والتصوير الهولندى والألمانى •

التصـــوير البيزنطى Buzantine Painting

ورث التصوير البيزنطى المهارة الفنية التى صاغها الاغريق ، ولهذا بقى هذا التصوير تقليديا في شـــكل الوجوه ، ونمطيا فى الأشخاص وأشـــكال التعبير ، كما أن التجسيم بواسـطة النور والظل وانصهارها لم يبلغ شأنا مرموقا فى التصوير البيزنطى ، لذلك لم يتطور المنظور الخطى لدى البزنطيين ، ولم يتطور أيضا فن تشكيل المجموعات الحية ، وذلك لأن التصوير البيزنطى حرص على تصوير نماذج مسبقة ثابتة ، وتقيد بأنماط تعبير متوارثة ، ولهذا تحول التصوير البيزنطى الى مجرد

---

(١١٤) Ibid : p. 849.

(*) يرى هيجل أنه لا يمكن دراسة التطور التاريخى لفن التصوير دراسة نظرية بمعزل عن الاعمال الفنية الحقيقية التى تجسـد وتشخص هذه الدراسة ، ولهذا فان رؤية هيجل لن تكون كاملة الا اذا كان المرء مطلعـا على اللوحات والاعمال الفنية التى يشير اليها ، وكنت أود ان اضيف هذه اللوحات الى هذه الدراسة ، ولكننى ساكتفى بذكر المراجع المختلفة التى تحوى هذه اللوحات التى يشير اليها هيجل ، لمن يريد الاستزادة والاستفادة من أحاديث هيجل عن فن التصوير • See : Hegel : op. cit., p. 869.

حرفة غريبة عن الحيـاة والروح وانتشرت ضوز الرسـم البيزنطى فى ايطاليا (*) ٠

التصـــوير الايطـــالى Itelian Painting

يقدم التصـــوير الايطالى طابعا آخر من الفن ، لأنه قدم المضـــمون الدينى المقتبس من العهدين القديم والجديد ، ومن حياة الشـــهداء والقديسين ، واقتبس موضوعاته أيضا من الميثولوجيا الاغريقية ، لكنه نادرا ما كان يصور نماذج من التاريخ القومى أو الحياة اليومية ، كما كان يفعل الفن الهولندى ، الذى استمد روعته من تصوير مشاهد الحياة الواقعية ، وأهم اسهامات التصوير الايطالى تتضح فى تصميماته والاعداد الفنى للموضوعات الدينية الذى يتمثل فن ادخال الواقع الحى للحياة الروحية والجسمية الى موضوعات الفن ٠ ويقول هيجل : ان التصوير الايطالى يذكرنا الموسيقى الايطالية الالية التى يصور كلاهما نغم النفس المحبة (١١٥) ٠ والطابع الروحى العميق الىذ نجده فى التصوير الايطالى والموسيقى الايطالية نجده أيضا فى الشعر الايطالى فى المقطوعات الثلاثية ترزاريما Terza-Rima والكانزونات Conzone (١١٦) والسونتيات Sonnets (١٣٠٤ — ١٣٧٤) ، ولدى دانتى Dante (١٢٦٥ — ١٣٢١) فالمضمون واحد فى كل الفنون الثلاثة ، والتصوير الايطالى لم يصل الى هذا دفعة واحدة ، وانما مر بمراحل عديدة ، فبعد الرسم البيزنطى تخلى الايطاليون عن الطراز الحرفى فى التصوير الذى اشاعه البيزنطيون ، وظهر الابتكار فى أعمالهم ، ولكن لأن الموضوعات التى يتحركون فيها محدودة ، فكانوا يركزون على ابراز سمات الوقار والعظمة الدينية فقط ٠ ويعبر عن المرحلة الأولى دوشيو Duccio (١٢٦٠ — ١٣١٩) الذى كان له أثر كبير فى التحرر من التقاليد البيزنطية فى فن التصـــوير ٠ أما الاستقلال عن الفن الاغريقى فقد حققه جيوتو Giotto

---

(*) استشهد هيجل بفقرات طويلة من كتاب فون رومهر Rumohr ابحاث ايطالية للتدليل على صحة ارائه ٠ See : Hegel : op. cit., p. 872.

(١١٥) ويقول هوراس ايضا فى تشبيه التصوير بالشعر : الشعر يشبه التصوير : Horace : Ars Poetica : « Poetiry i slike painting ».

(١١٦) الكانزون Canzone فى الايطالية هى قصيدة غنائية صغيرة ٠

(١١٧) الوسنتيات Sonnets من الايطالية ، ومفردها سونيتو : وهى قطعة شعرية من اربعة عشر بيتـا من الوزن الاسكندرانى ، مؤلفـه من رباعيتين وثلاثيتين ، وقوافيها ذات قواعد خاصة وثابتـة ٠

(۱۲۹۹ - ۱۳۳۷) ، الذى يعتبر رائد فن التصوير الحديث ، فقد عدل بخط تحضير الألوان الذى كان معمولا به فى عصره ، كما عدل نمط التصميم والتنفيذ ، واختار موضوعات جديدة ، ولذلك يعتبر جيوتو (۱۱۸) هو الذى وجه التصوير نحو الحاضر والواقعى (۱۱۹) ، واختفى من أعمال هذه المرحلة من التصوير الايطالى ذلك الجلال القدسى الذى كان يهيمن على الطور السابق من فن التصوير ، وبدأت تظهر الموضوعات الدنيوية الى جانب الموضوعات الدينية ٠

وهكذا استيقظ حب المناظر الطبيعية كخلفية للوحات ، وكذلك المناظر العامة للمدن الكنائس والقصور ، وبدأت الصور الشخصية تحتل مكانا بارزا فى اللوحات التى تمثل أوضاعا ومواقف دينية ، وصار الفنانون يستخدمون بمزيد من الحرية سمات الحياة العائلية والمدنية فى لوحاتهم ، وحدث تصالح بين الروحى والخارجى ، وأصبحت مهمة الفنان هى تحقيق التوافق والتناغم بين الجوانب الداخلية العميقة لتدين النفس ووقارها مع حس الحياة الحاضرة للأشخاص والأشكال ، ومن أفضل من حقق هذا فى أعماله هو ليوناردو دافنشى ، فهو الذى تفوق على جميع المتقدمين عليه فى دراسة الجسم والنفس البشرية ، وكذلك رفائيل Raphael (۱۲۰) ٠

الرسم الهولندى والألمانى : Flemish and German Painting

يجمع هيجل للتصوير الهولندى والألمانى ، لأنه يرى أن هناك صلة قربى قائمة بينهما ، وانهما استطاعا أن يتحرروا من الأشكال الفنية الفنية الجاهزة والنمطية ، وأن الألمان والهولنديين تمكنوا من بلوغ التصالح الدينى الذى يقوم على التوفيق بين متطلبات الكنيسة ورسالة الفن الدينية ، وبين مبدأ الجمال الحر الذى كان وراء ابداعهم لتلك اللوحات الفنية ٠ ومن أهم المصورين الهولنديين نجد فان آيك وبان آيك Eyck اللذين يعدان اليوم مبتكرى التصوير الزيتى ، أو على الأقل هما المصوران اللذان جودا تلك الطريقة بمنتهى الدقة ، وظهرت قدرتهما فى رسم الخطوط ، وتمثيل الأوضاع والشخصيات ، والتمييز بين

---

(۱۱۸) الستانزات : Stanzas مجموعة ابيات ذات معنى كامل :
See : Hegel : op. cit., pp. 873-874.

(۱۱۹) Ibid : pp. 875-876.

(۱۲۰) Ibid : p. 881.

الداخلى والخارجى ، وفى أشراق الألوان وحرارتها وتناغمها ، ولكن اذا قارنا بين التصــوير الهولندى والتصوير الايطالى ، سنجد ان الجانب الدينى والروحى أعمق لدى الايطاليين منه لدى الهولنديين ، لأن الهولنديون اهتموا بتمثيل شؤون الحياة اليومية (١٢١) ٠

أما الألمان فقد عالجوا الموضوعات الدينية بمهارة فائقة أيضا ، وعبروا عن الجوانب الروحية العميقة ، ويكمن اسهام التصوير الهولندى والألمانى فى الانصهار الكامل مع الدنيوى واليومى ، والارتباط معه ، وقد أدى هذا الى تطور فن التصوير نفسه ، ويرد هيجل سبب الانتقال من تصوير الموضوعات الدينية الى موضوعات الطبيعة والحياة المنزلية الى حركة الاصلاح الدينى فى هولندا ، حيث اعتنق الهولنديون البروتستانية وحاربوا طغيان الملكية الأسبانية ، ورغم هذا لا نجد هذه الموضـــوعات السياسية فى لوحاتهم ولكنهم أظهروا فى لوحاتهم طباعهم الصلبة ، وجميع أوضاع حياتهم ، ولهذا نجدهم يصورون نظافة مدنهم ومنازلهم ، وأدواتهم المنزلية وأعيادهم القومية ٠

واستطاع الهولنديون ان يقدموا الحرية ودقة التصميم وحب الأشياء العادية والصغيرة فى ابداعاتهم الفنية ٠ وقد برعوا فى استخدم النور والظل ، وصوروا الحياة الريفية مشبعة بالمرح التفوى البرى ، ولذلك يعتبر الفن الهولندى أفضل وسيلة لمعرفة الانسان والطبيعة الانسانية ، لأن الفنان الهولندى كان على معرفة عميقة بهما (١٢٢) ٠

(ب) الموســـيقى Music

ان الموسيقى فن ذو طبيعة خاصة ، تجعله أبعد الفنون عن قبول التعريفات والأوصاف ذات الطابع العام ، ومضمونها الروحى هو حركات عالم العواطف وأحداثه ، بمعنى أنه ترديد للذاتية ، ولهذا فهى أقرب للابهام واللاتعين ، وليس هناك على الدوام تطابق بين التنويعات الموسيقية وتنويعات عاطفية محـــددة ، أو تمثل بعينه أو فكرة (١٢٣) ، ولذلك فالقيمة أى الفكرة الموسيقية هى أساس العمل الموسيقى ، « وهى أصغر شكل لحنى يمكن ادراكه ، وهى عبارة عن وحدة أو خلية لحنية توحى

---

(١٢١) مرجع سابق ٠ Ibid : p. 883.

(١٢٢) Ibid : p. 885

(١٢٣) Hegel : Aesthetics , Vol. II, p. 891.

بمدلول معين ، ثم تنمو وتتكاثر بفضل القوة الدافعة الكامنة فيها (١٢٤)، ووظيفة الموسيقى كفن هي توصيل الحياة الباطنية الداخلية ، وتساعد في تمثيل ما هو ذاتي ، وتحويل الموضوعي الى ذاتي ، بمعنى أن الموسيقى لا تفعل مثل الفنون التشكيلية التي تختار نمط التعبير الخارجي لتعبر به عن ذاتها ، وتجعل النمط الخارجي للفن قائم بحرية واستقلال ، بل ان الموسيقى تجرد الخارج ـ أي الأداة التي يستخدمها الفنان ـ من كل طابع موضوعي (١٢٥) ولقد بينت كيف أن التصوير يختزل أبعاد النحت المكانية ، وهي الطول والعرض والثقل والعمق الى السطح وحده ، والموسيقى قد نشأت من الغاء المكان ، فالمكان في الفنون التشكيلية ساكن، والجسم حين يهتز يتحرك ، ومن هذه الحركة يغير مكانه ويرتد الى حالته السابقة ، وهذا الاهتزاز ينتج الصوت وهو مادة الموسيقى (١٢٦) · وبواسطة الصوت تنفصل الموسيقى عن المكان القابل للادراك الحسي ، وتحتاج الى عضو آخر غير البصر وهو عضو السمع لتوصيل ابداعها ، ويعتقد هيجل أن السمع ليس من الحواس العملية ، وانما من الحواس النظرية التي تتسم بطابع فكري أكثر من البصر ، وهذا يعني أنه « ينبئنا» مثل أرسطو بأن الأنغام أقدر من الألوان ، وأن السمع أكثر مثالية من الابصار ، اذ أنه في الأنغام الموسيقية يتردد ويتجاوب النطاق الكامل لمشاعر وانفعالاتنا ، التي لا يكون موضوعها قد تحدد بعد (١٢٧) ، ويدلل هيجل على ذلك بأن البصر يدرك الحسي ، ويستمر في ادراكه ، بينما السمع لا يدرك الهيئة المادية الهادئة للأشياء ، وانما يلغي المكان ، ويمكن الغاء المكان مرة ثانية عن طريق الاهتزاز ، وعن طريق هذا النفي المزدوج Double Negative المرتبط بالصوت (١٢٨) ، يصبح الصوت يعبر عن الحياة الداخلية ولا يرتبط بالأشياء المادية الجسمانية المرتبطة بالمكان ويتم نفي المكان عن طريق الأن ، وعن طريق الاهتزاز الذي يحدث الصوت (١٢٩) · ولذلك تعبر الموسيقى عن الحياة الداخلية ، واذا تساءلنا عن طبيعة الحياة الداخلية التي يمكن ان تنقلها الموسيقى ، وتكون

---

(١٢٤) عزيز الشوان : الموسيقى ـ تعبير نغمي ومنطق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٤٤ ·

(١٢٥) Hegel : op. cit.. p. 889.

(١٢٦) Ibid : p. 889.

(١٢٧) جوليوس بورتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة د· فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ص ٢٢٩ ·

(١٢٨) تحدث هيجل أيضا عن عملية نفي المكان Negaliving of Space في كتابه فلسفة الطبيعة Philosophy of Nature فقرة ٢٥٧ ·

مطابقة للصوت ، فيمكن القول أنه اذا نظرنا للصوت بشكل موضوعي ، سنجد أن الصوت من طبيعة مجردة Abstract على عكس الحجر أو اللون وهي مواد الفنون التشكيلية ، فهي ذات طابع تشخيصي ، لأنه يمكن عن طريقها تقليد ما هو موجود في الطبيعة ، ولهذا فان موضوعات الفنون التشكيلية مستمدة من الواقع ، بينما موضوعات الموسيقى مستمدة من الحياة الداخلية الذاتية المجردة (١٣٠) ولذلك يقول هيجل : « ان المهمة الرئيسية للموسيقى ليست اعادة تكرار الصوت ، أو تصوير العالم الموضوعي نفسه ، ولكن في نهج معاكس تماما ، انها تصور حركات النفس العميقة ، والشخصية وتبرز روحها الواعية » (١٣١) •

صحيح أن الفن التشكيلي يستطيع أن يعبر عن الحياة الداخلية والصراعات التي تعصف بالنفس ، ولكننا نلاحظ أن الانسان في الفن التشكيلي يتأمل هذه الابداعات من الخارج ، وتحتفظ اللوحة بالاستقلال والتمايز ، ولكن هذا التمايز لا يوجد في الموسيقى ، لأن مضمونها هو الذاتي نفسه (*) ، فهي لا تدل على مكان وانما تدل على الحياة الداخلية (١٣٢) ، وعلى الرغم من أن الصوت ذو طبيعة ظاهرية خارجية ، الا أنه لا يظل حاضرا مستقلا مثل المكان ، وانما هو يتلاشى ، فما أن تدركه الأذن حتى يخمد وينطفي ، فالأصوات لا تجد صداها الا في أعمق أعماق النفس التي تتأثر به ، والحياة الداخلية التي تخاطبها الموسيقى هي التي تؤلف الجانب الشكلي من الموسيقى • ولذلك فان مضمون الموسيقى يختلف عن مضمون الفنون التشكيلية والشعر ، لأن هذه الفنون تعتمد في توصيل مضمونها على الأشكال التي تمثل الواقع الخارجي ، بينما الموسيقى تعتمد على تصورات وتمثلات روحية •

ما هي نظرية هيجل في الموسيقى وجمالياتها لديه ؟

اذا تساءلنا كيف يتناول هيجل الموسيقى ، وكيف يعرض نظريته عنها ، بوصفها من الفنون الرومانتيكية ، سنجد أنه يدرس الموسيقى من خلال ثلاثة محاور رئيسية : أولها : يدرس الطابع العام للموسيقى الذى

---

(١٢٩) Hegel : Aesthetics, p. 890.

(١٣٠) Ibid : p. 891.

(١٣١) مرجع سابق • Ibid : pp. 891-892.

(*) Its content is what is subjective in itself .

(١٣٢) Ibid : p. 891.

يميزها عن غيرها من الفنون الأخرى ، من خلال المادة التى يستخدمها فن الموسيقى كوسيط مادى لنقل الشكل الجمالى الذى يعبر عن المضمون الروحى وهو الصــــوت ومدى تأثيره • وثانيهما : يقدم هيجل الفروق الخاصة بين الأصـــوات الموسيقية Musical Notes وتشــــكيلاتها Figurations من زاوية صيرورتها ، وتطورها فى الزمن ، ومن زاوية شدتها النوعية الفعلية Temporal Duration (١٣٣) أو ما نطلق عليه الدوام الزمنى المؤقت ، وثالثها : يدرس هيجل العلاقة بين الموسيقى والمضمون Content الذى تعبر عنه ، سواء كان هذا المضمون عواطف أو انطباعات وكيف تنقل الموسيقى هذا المضمون (*) •

يبين هيجل الطابع العام للموسيقى من خلال المقارنة بين الموسيقى والفنون الأخرى فيشير الى بعض السمات المتشابهة والمختلفة بين العمارة والنحت والموسيقى ، فالسمات المتشابهة بين العمارة والنحت والموسيقى تقوم على أساس علاقات ونسب كمية (*) بمعنى أن العمارة والنحت تخضع لنسب رياضية للعلاقة بين الأجزاء فى العمل الفنى ، ويتضح هذا بشــكل جلى فى الأبنيــــة المعمــارية التى تقوم على التوازى والتمــاثل والتناغم ، والبناء الموسيقى ــ فى أى قطعة موسيقية ــ يخضع ــ أيضا ــ الى علاقات التماثل والتوازى التى تعتمد على نسب رياضية • هذا من ناحية التشابه ، أما من ناحية الاختلاف ، فان النحت مثلا يعبر عن التطابق بين الداخل والشكل الخارجى ، وهذا التطابق ليس موجودا فى الموسيقى، لأن هيجل يرى أن الموسيقى من الفنون الرومانتيكية التى ينفصل فيها الشكل عن المضمون ، ولكن هذا الانفصال ليس موجودا فى العمارة ، وانما الانفصال يتأتى من طبيعة الموضوعات التى يتناولها كل من العمارة والموسيقى ، فالمضمون الروحى فى العمارة ــ بوصفها فنا رمزيا ــ يأخذ شكلا خارجيا فى المكان كما يتصوره الخيال ، بينما الموسيقى تنفى المكان

---

(١٣٣) Ibid : pp. 892-893.

(★) ورغم عمق التحليل الذى يقدمه هيجل عن الموسيقى ، الا انه يعتذر عن خبرته المحدودة بهذا المجال ، انظر ، ص ٨٩٣ من الترجمة الانجليزية ، ورغم انه يستند فى تحليله الى معرفة عميقة بالموسيقى ومصطلحـاته الفنيـة ، الا انــه يرى أن النقــاد والموسيقيين المحترفين Practising Musicians هم وحدهم الذين يقدمون حديثا عميقا فى هذا المجال ، لانهم يمتلكون معرفة دقيقة بقواعد التاليف الموسيقى ولديهم تمرس طويل بالأعمال الموسيقية (انظر هيجل ، ص ٩٣٠ من التمجة الانجليزية) •

(★) انظر حول تفصيل هذه النقطة دراسة د• فؤاد زكريا عن الايقاع بين الحياة والفن ، فى كتابه « مع الموسيقى ــ ذكريات ودراسات » حيث أوضح السمات المتشابهة فى الايقاع بين الموسيقى والشعر والعمارة والفنون الأخرى ، انظر ، ص ٦٦ــ٧٥ •

وتعبر عن المضمون الروحي عن طريق تمثيل الشعور والعواطف في هيئة أصوات لحنية ، والاختلاف بين الموسيقى والعمارة والنحت يتأتى من طبيعة المادة الوسيطة التي يصاغ منها العلاقات والنسب ، ففي العمارة تستخدم المادة الثقيلة في المكان ، بينما الموسيقى تتحرر من المكان ، بمعنى أن العمارة تشيد أبنيتها الضخمة ذات الأشكال الرمزية عن طريق الادراك الخارجي ، بينما عالم الأصوات ـ السريع الزوال ـ يغوص الى أعماق النفس عن طريق الأذن ويوقظ فيها مشاعر التعاطف (١٢٤) ٠

واذا كان هيجل يرى أن أبعد الفنون من الموسيقى هو النحت ، فان التصــوير هو أقرب الفنون ، فعلى الرغم من أن النحت والتصوير يخضعان الى سمة مشتركة بينهما ، وهي أن منهما يرتكز الى أشكال طبيعية خارجية ، في تصوير المضمون الذى تعبران عنه ، فالنحات ، والمصور ، يقوم باضفاء الطابع الروحي Spiritual على الأشكال الطبيعية حتى يجعل كل من المضـــمون والشكل ينصهران في وحدة واحدة ٠ بينما نلاحظ أن الموسيقى ـ يتلف عن المصور والنحات ـ اذ لا يرتكز الى الواقع الخارجي ، وانما يبنى عمله الموسيقى على أساس الحياة الداخلية ، فهو لا يرجع الى الخارج ، وانما يعود الى حريته الداخلية (١٣٥) والموسيقى تمثل أعلى درجات التحرر ، لأن الموسيقى لا يتقيد بأى شيء ، ويقوم عمله على التآلف بين الأصوات ، أو اقامة علاقات بينها على أساس التعارض والتماثل والتعاقب ، فالتكنيك في العمل الموسيقى يجعل من الحرية هي أساس عمل الموسيقار ، فهو يستلهم ارادته الذاتية الحسية ، فينتقل من نقطة الى أخرى ، أو تقييد نغمة أو اطلاقها من جديد ، بينما هذا ليس متاحا في فن النحت وفن التصوير ، ولهذا يستفيد المصور والنحات ـ في عمله الفني ـ من دراســة الطبيعة ، بينما الموسيقى لا تستفيد من دراسة الطبيعة والأصوات الخارجية ، لأنها تعرف أشكالا موجـودة خارج نطاقها تعتمد عليها (١٣٦) ٠ أما عن عـلاقة الموسيقى بالشعر ، فيوضح هيجل أن هناك صلة وثيقة بينهما ، على أساس أن كليهما يستخدم وسيلة حسية واحدة هي الصوت ، وهما يعتمدان في بنائهما على الوزن أيضا ، ولكن كلا منهما يختلف عن الآخر في طريقة التعامل مع الأصوات ونمط التعبير ٠ فالأصوات في الشعر لا تصدر عن آلات اخترعها الفن ، وانما تصدر عن عضو النطق البشرى ، فيتحول

(١٢٤) Hegel : op. cit., p. 894.

(١٣٥) Ibid : p. 895.

(١٣٦) Ibid : p. 897.

الصوت من صوت فى ذاته ، كما هو الحال فى الموسيقى الى محض علامات لفظية تكمن قيمتها فى التمثلات والتصورات التى تشير اليها ، كما هو الحال فى فن التصوير (١٣٧) ، فاللون مثل الكلمة مستقل عن الروحى ، ولا يشكل اللون أو الكلمة فى الشعر وحدهما العمل الفنى ، فالشكل وتعبيره هو الذى يضفى الدلالة والايقاع على اللون أو الكلمة (١٣٨) • فالموسيقى تختلف عن الشعر فى أنها تتخذ من الصوت من حيث هو صوت غاية فى ذاته ، وتتخذ من عنصر التاليف الشكل والبناء فى العمل الفنى ، ولذلك تنفصل الموسيقى عن المضمون الواضح وتستمد مضمونها من الداخل Inner (١٣٩) وعلى الرغم من استقلال الموسيقى عن الشعر الا أنها كثيرا ما تقترن به ، لا سيما فى الأعمال الموسيقية ذات الطابع الغنائى والدرامى ، ويرى هيجل أن غلبة الشعر على الموسيقى ، أو الموسيقى على الشعر فى الأعمال التى تجمع بينهما ، من شأنه أن يضر بالفنين معا ، لأن النص الشعرى هو عمل مستقل ينتظر من الموسيقى أن تسانده كما يظهر فى الأعمال التى تجمع بينهما ، كما فى الأشعار الأوبرالية ، والليدات Leider (*) ونصوص الاوراتوريو Oratorios (**) وهذا يجعل الموسيقى تقوم بدور ثانوى ، ويقيد حرية الموسيقى ويربطه بالنص ، وكذلك النص الموسيقى الجيد يجعل من النص الشعرى الذى يصاحبه مجرد عواطف سطحية وتمثيلات عامة للغاية ، ولذلك فالمستمع للاوبرا الايطالية مثلا ، تستوعبه الموسيقى، وينسى النص المصاحب (١٤٠) كما هو الحال فى السيمفونية التاسعة لبيتهوفن التى تحتوى على أنشوة الفرح لشيلر Schiller باللغة الألمانية ، وكثير من شعوب العالم يستغرقه النص الموسيقى ولا يكون لفهم النص الشعرى المصاحب أى دور فى فهم العمل الموسيقى واستيعابها • ويرى هيجل أن هذه الأعمال الموسيقية التى يصاحبها الشعر ، لا تأخذ من الشعر الا المضمون العام للغاية مثلما يقتبس المصور

---

(١٣٧) Ibid : p. 898.

(١٣٨) Ibid : p. 899.

(١٣٩) Ibid : p. 899.

(★) الليدات أو الليدة Leid : :: هى الأغنية الشعبية أو الدينية فى البلاد الألمانية •

(★★) الاوراتوريو : Oratorios كلمة ايطالية الأصل ، يقصد بها العمل الموسيقى الذى يصاحبه الاناشيد وجوقة أوركسترا ، وتصور موضوعات دينية أو دنيوية ، ولكن بدون تمثيل ، ومن نماذجها أوراتوريو الخلق لهايدن •

(١٤٠) Ibid : p. 900.

موضوعات التاريخ المقدس لحياة المسيح ، فهو يتخذ من الموضوع المضمون العام الذى يعرض من خلاله فهمه للتاريخ المقدس وتعبيره عنه (١٤١) ٠

يتبين مما سبق أن هيجل يتفق مع أفلاطون وأرسطو فى أن الموسيقى هى لغة الشعور ، وهذا الرأى شائع بين القدماء والمحدثين ، وأصحاب الاتجاهات الرومانتيكية ، والحقيقية أن القول بأن الموسيقى هى لغة الشعور أو الانفعال يعنى ببساطة أن الموسيقى تتميز عن غيرها من الفنون بقدرتها عن التعبير عن العواطف والانفعالات ، وقد يكون مرجع هذا الى أن كل انفعال Emotion يكون حركة Motion ، ارتفاع هبوط ، وهذا ما يحدث فى العمل الموسيقى (١٤٢) ويطلق هيجل على العاطفة والشعور مصطلح الحياة الداخلية Inner Life والحياة الداخلية هى الشكل الذى تستطيع الموسيقى عن طريقه التعبير عن مضمونها ، والموسيقى حين تعبر عن المشاعر والعواطف ، فانها تضفى عليه طابعا كليا ، فالموسيقى حين تعبر عن الألم أو الحزن او الفرح فانها لا ترتبط بحزن معين أو نوع منه ، وانما تعبر عن الفرح بشكل عام ، ويمكن توضيح فكرة هيجل من خلال المثال التالى : اذا أراد الموسيقى ان يعبر عن الفرح ، فهو لا يقصد فرحا خاصا بحالة جزئية أو موقف معين ، مثل الفرح بعد الحزن ، أو الفرح لتحقيق أمنية ، وانما يقصد الفرح بشكل عام ٠ ولذلك فالموسيقى تختلف عن الشعر ، عن الفاظ اللغة هى علامات منطوقة ، وتدل على تمثلات وأفكار ولا تعبر عن مضمون عام ، بينما الموسيقى لا يقوم العقل بتحليلها ، وانما تنساب فى داخل الانسان ، وتشف عن المعانى العامة ، ويمكن القول أن الموسيقى تعبر عن المشاعر والعواطف عن طريق علاقات معينة بين الأصوات ، ولذلك يقول هيجل ان الموسيقى تتخطى حدود الجسم أو الشكل ، لتؤوب الى نفسها ، فهى لا تذوب فى الشكل الخارجى وتتلاشى فيه ، بل يصبح الشكل هو الوسط الذى عن طريقه تعكس الروح كينونة ذاتها ، وترد الى ذاتها ، بحيث يصبح هذا الارتداد هو الأساس » (١٤٣) وآهات النفس Interjections هى نقطة انطلاق التعبير الموسيقى ، وتختلف الأصوات فى الموسيقى عن الأصوات الموجودة فى الواقع ، لأن الأصوات ــ فى الموسيقى ــ تتعرض لعملية تحضير طويل أكثر من تحضير المواد الوسيطة فى فن التصوير والشعر ، فالأصوات فى الموسيقى ــ فى حد ذاتها ــ تمثل

---

(١٤١) Ibid, p. 901.

(١٤٢) William Knight : The Philosophy of Beautiful, pp. 141-142.

(١٤٣) Hegel : op. cit., p. 903.

كلية من الاختلافات التى قد تتلاقى أو تتعمق بحيث تنشأ عنها أشكال شتى من الائتلافات المباشرة والتعارضات الجوهرية ، وبحيث تعبر هذه العلاقات بين الأصوات عن التعبير الحى عما هو موجود فى الروح فى حالة مضمون محدد ، وقد عبر هيجل عن هذا بقوله : « ان الصوت لا يتجسد بشكل عينى ليؤلف أشكالا مكانية ، وانما يفرض نفسه فى الموسيقى من خلال التنوع للعلاقات بين الأصوات ، ولذلك تنتمى الموسيقى الى مضمار الزمن الفكرى » (١٤٤) ٠

تأثير الموسيقى : Effect of Music

ان المصدر الذى تستمد منه الموسيقى قدرتها على التأثير هو النفس الداخلية التى لا تنغمس فى تأملات عقلية ، والمقصود بالنفس هنا هو الحس الداخلى Inner Sensibility أى الادراك المجرد للذات ، ولذلك لا يتميز العمل الموسيقى بالاستقلال كما هو الحال فى النحت ، فالمتلقى لا يستوعب العمل الفنى فى النحت والتصوير الا من خلال تأمل الذات للعمل الفنى الخارجى ، بمعنى أننا نحتفظ بقدر من الاستقلال والحرية ـ أمام اللوحة والتمثال ، ولا يصل الينا المضمون الا عن طريق التأمل ، لكن فى الموسيقى .فان عنصر التعبير وهو الصوت لا يسعى وراء تكوين الصور والأشكال المكانية ، وانما يقوم بتوصيل حركاته الى داخلية النفس العميقة ، ولذلك لا يشعر الانســــان باستقلاله ، وحريته أمام العمل الموسيقى ، لأن موج الأصوات المتدفق يحمله حيثما شاء (١٤٥) ٠ ومن هذا المنظور ، فان الموسيقى تمارس تأثيرا كبيرا على الانسان ، يختلف باختلاف الاتجاه الذى أثرت الموسيقى أن تسلكه ، ويمكن أن نوضح هذا بأن الموسيقى الحماسية يمكن أن تساعد فى أن يدب الحماس فى نفوس الجنود أثناء الحرب ، ولذلك يسير الجنود على ايقاع الموسيقى ، فيحدث تلائم بين الايقاع الداخلى للموسيقى ، مع ايقاع السير ، بحيث نجد أن الذات تستغرق فى شاغلها وتنسجم مع ما تفعله (١٤٦) واذا تساءلنا عن سبب تأثير الموسيقى فى الانسان فان هيجل يرى أن تأثير الموسيقى فى النفس ينشأ من خلال العلاقة بين الحياة الداخلية وبين الزمن كما هو ، فالذات الداخلية ـ بحكم طبيعتها ـ هى نفى Negative للمكان ، لأن الانا كائنة فى الزمن ، والزمن هو نمط كينونة الذات ، وكذلك

(١٤٤) Ibid : p. 904.

(١٤٥) Ibid : p. 905.

(١٤٦) Ibid : p. 906.

الصوت هو نفى للمكان أيضا (١٤٧) • واذا كان العنصر الرئيسى للصوت الرئيسى للصوت الذى يحدد قيمته الموسيقية هو الزمن ، فان زمن الصوت هو أيضا زمن الذات ، وعلى هذا الأساسى ، فان الصوت يدلف الى الانا ، ويستحوذ عليها ، ويحركها بقوة التعاقب الايقاعى للحظات الزمن ، وبعد ذلك تقوم تشكيلات الأصوات فى العمل الموسيقى ـ من حيث هى تعبير عن المشاعر والعواطف ـ برفع انفعال الانا الى أعلى الدرجات ، هذا هو السبب الأساسى الذى يفترضه هيجل لقوة التأثير الذى تمارسه الموسيقى على الانسان (١٤٨) • ولكى تمارس الموسيقى تأثيرها الكامل ، فلا يجب أن تكتفى بمجرد التعاقب المجرد للأصوات فى الزمن ، وانما لابد من مضمون يوقظ فى النفوس شعورا حيا ، بحيث تكون الموسيقى عينها هى نفس هذا المضمون •

واذا كان هيجل يقول بتأثير الموسيقى على الانسان ، فانه لا يغالى فى حجم هذا التأثير ، وهو ينظر باستخفاف الى محاولة أورفيوس (*) Orpheus ، وزعمه أن الأصوات وحركاتها تكفى لترويض الوحوش ، ويرى هيجل أن الموسيقى قد تبث الشجاعة فى نفوس الجنود ، مثل نشيد Derseillaise الخاص بالثورة الفرنسية ، ولكنها لا تستطيع أن تحطم وحدها أسوار الأعداء ، كما حدث لأسوار اريحا ، حيث تروى التوراة ان يسوع بن نون تمكن من اسقاط أسوار أريحا بقوة الأصوات الموسيقية ، فالموسيقى فى عصرنا عصرنا الراهن يمكن أن تقدم مؤازرة ثانوية للجنود ، ولكن ليس بالطبول والمزامير تتولد الشجاعة (١٤٩) والواقع أن التأثير الموسيقى لم يكن وقفا على المحاولات التى أشار اليها هيجل ، وانما نجد أيضا ريتشارد فاجنر Wagner الموسيقار الألمانى، كان يحلم بتعبير العالم عن طريق الموسيقى (**) • ويرى هيجل أن الذاتية تلعب دورا كبيرا فى نمط التأثير الذاتى للأصوات ، لأن الأصوات ليس لها وجود موضوعى دائم ، كما هو الحال فى العمارة والنحت ، ولذلك يحتاج العمل الموسيقى الى تكرار دائم ، لأن الأصوات لا تكاد تظهر حتى تختفى • ولكى تحدث الموسيقى تأثيرها ، فلابد من وجود فنانين

---

(١٤٧) Ibid : p. 906.

(١٤٨) Ibid : p. 907.

(*) ذكر فى الأساطير الاغريقية ، وهو شاعر منشد له دوره فى الملحمة الهومرية ، وقيل انه كان يروض الوحوش الكاسرة من خلال العزف بمزماره ، وذلك حين نزل العالم السفلى ، بحثا عن زوجته •

(١٤٩) Ibid : p. 908.

(**) د• فؤاد زكريا : ريتشارد فاجنر ، المكتبة الثقافية القاهرة •

متمرسين اكتسبوا مهارة روحية ، وتكتيكية فى العزف ، لأن المهارة الذاتية فى العزف هى المركز الوحيد والمضمون للمتعة الموسيقية (١٥٠) ٠

السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقى :

Particular Characteristics of Music's Means of Expression.

ان الصوت ـ وحده ـ خال من المضمون ، ولهذا فهو يحتاج الى معالجة فنية كيما يصبح تعبيرا عن حياة داخلية ٠ فالأصوات بمفردها لا تؤلف عملا فنيا ، ولكن لابد أن توجد الأصوات فى علاقات مختلفة مع الأصوات الأخرى ، بحيث تشكل الوحدة الحية والعضوية بين الأصوات، وهى القاعدة الأساسية للموسيقى ، وتقوم هذه الوحدة على المساواة والتفاوت Equality & Inquality ، بمعنى أن الفنان لا يقدم الموسيقى من خلال علاقات ونسب كمية بين الأصوات فحسب ، وانما من خلال الشكل العقلى الذى يسيطر على الجانب الكمى فى الموسيقى ، فالتناسب الكمى Proportion لا يقدم الوحدة العضوية للعمل الموسيقى ، لأنه لابد أن يستخدم الفنان هذه العلاقات الكمية لكى يعبر عن الحياة الداخلية ، واذا كانت الحرية هى معرفة الضرورة عند هيجل ، فان حرية الفنان الموسيقى مرتبطة بمدى معرفته للقوانين الضرورية للعلاقات القائمة بين الأصوات لأنها وسائله فى التعبير (١٥١) وهذه القوانين التى تعكس العلاقات والنسب الكمية بين الأصوات هى الزمن Time والوزن Bar والايقاع Rythm واللحن Melody والفنان يكتب عمله من خلال فهمه لهذه المفاهيم السابقة ، فيعيد بناء العمل الموسيقى على أساس الوحدة أو الاختلاف بين الأصوات ، ويتعامل الفنان مع الزمن العينى للأصوات ، لأن لكل صوت منها نغما Tone محددا ، وتشكل الاختلافات الصوتية فى ازمنة العينية لها العوامل الأساسية لتحديد العلاقة بين الأصوات سواء بالائتلاف أو التعارض Opposition أو التوسط Modulation (١٥٢)

الزمن ، الوزن Bar ، الايقاع Rhythm

ان عنصر الزمن فى الموسيقى لا يقوم بنفس الدور الذى يقوم به المكان فى الفنون التشكيلية ، كالنحت والتصوير ، حيث يقوم المكان بدور

---

(١٥٠) Ibid : p. 909.

(١٥١) Ibid : p. 911.

(١٥٢) Ibid : p. 912.

ايجابى ، لأنه يحفظ لهذه الفنون بحق تمثيل الحركة للأجسام ، بينما الزمن فى الموسيقى هو عنصر خارجى سالب ، لأن الزمن يقوم على الغاء نقطة معينة من الزمن ، واستبدالها بنقطة أخرى ، ثم لا تلبث أن تلغى وتحل محلهـــا نقطة أخرى وهكذا ، وفى تعاقب آنات أو لحظات الزمن يمكن أن نضـــع الصـــوت فى علاقة كمية مع الأصوات الآخر ، لأن الزمن فى الموسيقى يظهر بمظهر الجريان المطرد والدوام اللاامتمايز • ولكن الموسيقى حين تتنـــاول الزمن ، لا تتركه على حـــالة اللاتعين واللاتمايز هذه ، بل عليها أن تعطيه تعينا واضحا ، وأن تخضعه لوزن ، بمعنى أن تنظم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه •

واذا تساءلنا لماذا تحتاج الموسيقى الى هذه الأوزان ؟ ، فقد عرفنا فيما سبق أن زمن الصوت هو زمن الحياة الداخلية للذات ، ولكى يعبر الصوت عن العاطفة ، والانفعال ، فلابد أن يكون ترنيم أو تنغيم الزمن وفق الحياة الداخلية لكى يعبر عن الروح ، فالأوزان الموسيقية هى التى تســاعدنا فى تحديد المضـــمون الروحى للموسيقى ، فتقطيع الزمن الموسيقى ، وتعيينه يعبر عن تذكر الأنا لذاته ، واهتدائه لذاته ، فيقطع هذا التعاقب اللامتعين لانات أو لحظات الموسيقى • والصـــوت بدون الوزن يمكن أن يمتد الى ما لا نهاية ، بينما بالوزن يكون له بداية ونهاية محددة ، وبالتالى يصبح له قيمة متعينة ، ويقوم الوزن فى الموســيقى بالوظيفة التى يؤديها التناظم Regularity فى العمارة ، لأن مختلف أجزاء الزمن تنصهر لتؤلف وحدة يحقق فيها الأنا تطابقه مع ذاته ، ووظيفة الزمن هى أن يقيم وحدة زمنية معينة تكون بمثابة المقيـــاس والضابط لجريان الزمن ، فحين تفصل مساحات متساوية بين أعمدة ذات ارتفاع واحد وسمك واحد ، فان هذه المساحات تكون على أساس التماثل فى فن العمارة ، وفى الموسيقى ، فان الوزن تعيين ثابت ، وتكرار أحادى الشكل ، وفى أحادية الشكل يلتقى الوعى بذاته ، ويكون فى حالة وحدة ، لأن الانا تشعر أن الوزن يسير وفق الايقاع الداخلى للذات (١٥٣) • وهنا يمكن أن نميز الوزن فى الموسيقى والتناظم Regularity فى العمـــارة على الرغم من أن وظيفتهما واحدة ، فالنسب الكمية التى تستخدمها العمارة هى نسب رياضية كاملة ، لا يمكن أن تستخدم كما هى فى الطبيعة ، لأن هذا التطابق المجرد بين حركات الأشياء فى الطبيعة ليس موجودا ، لأن الأجرام السماوية لا تتقيد فى حركاتها بوزن أحادى الشكل ، فلا تقطع مسافة ما فى فترة زمنية واحدة بينما ـ فى الموسيقى ـ

---

(١٥٣) Ibid : p. 915.

عن طريق الوزن ، فان الانا يدرك هويته الواحدة ، من خلال ادراكه لتعدد الأصــوات ، فالفنــان هو الذى يعطى للوزن الموسيقى تعينه الخاص (١٥٤) ٠ وحين تصاحب الموسيقى الشعر ، تقوم علاقة أساسية بين ايقاعها وايقاعه ، بمعنى أن شدة Stress الوزن الموسيقى لا يجوز أن تتعارض مع شدة البحر الشعرى ، ولابد أن تتطابق المقاطع الطويلة Longer Syllables فى الشعر مع مدة الأصوات فى الموسيقى ، والمقاطع القصيرة Short Syllables مع العلاقات الأقصر ، بحيث تتقــابل المقاطع الشعرية مع العلامات المسويقية (*) وعلى الرغم من هذا التقابل بين الشعر والموسيقى ، فان التطابق لا يكون تاما دائما ، لأن الموسيقى كثيرا ما تحتاج الى حرية أكبر فى مدة المقاطع الطويلة وتقسيمها الى مقاطع أكثر تنوعا ٠٠

ويميز هيجل بين اللحن Melody وايقاع الوزن ، لان اللحن أكثر حيوية من الوزن ، وفيه تنعم الموسيقى بحرية أكبر من حرية الشعر ، بل وأكبر منها ٠ والحرية التى يتيحها اللحن للنص الموسيقى تتضح فى أن اللحن قد لايبدأ مع بداية الوزن أو ينتهى مع نهايته ، بل من الممكن بشكل عام أن يتحرر الى حد أن تتقابل الشدة Stress الرئيسية فى اللحن مع التضعيف الموجود فى الوزن ، وحين يتقيد اللحن فى ايقــاعاته وفى أجزائه جميعا بايقاع الوزن ، فانه يصبح عديم التعبير ، ويصبح العمل الموســيقى عملا باهتا يعوزه الابتكار ٠ ولذلك يرى هيجــل أن الموسيقى الايطالية أكثر حرية ، لانها لا تجعل اللحن يتقيد بالوزن تقيدا تاما ، وانما تضمن الايقاع حركات متنوعة ، وبذلك توفر للنغم انسيابا أكثر حرية ، بينما الموسيقى الألمانية تتقيد بالوزن ، مما يعوق تدفــق

(١٥٤) Ibid : p. 916.

(★) يشير هيجل الى تقسيم الوزن بحســب شــفع -Even أو وتر Odd الاجزاء المتساوية التى تتكرر (the even or odd number of the repeated equal parts)

فالوزن الشفعى هو العدد الزوجى ويشبه الأوزان الرباعية ، والوترى هو الأوزان الفردية مثل الثلاثية ، ويرى هيجل انه مع تزايد التغيرات وتنوعها فى العمل الموسيقه ، فانه لابد ان تفرض تقسيمات الوزن الرئيسية كقاعدة للتطبيق الفعلى ، ويتم هذا بواسطة الايقاع الذى يضفى على الوزن الحركة والحياة التى يفقدها ، ولذلك نشعر بالشدة على يتفق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب ٠ ويذكر هيجل مثــال على ذلك ، الوزن ٤/٤ ، وهو وزن تهيمن عليه الاعداد الشفعية Even ، ولى شدة Stress مزدوجة ، يتفق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب ٠ ويذكر هيجل مثال على ذلك ، الوزن ٤/٤ ، وهو واحدة على الربع واخرى اضعف على الربع الثالث ، وبسبب هذا التشديد تسمى الأجزاء ذات التشديد الاقوى بالسليمة Strong والتى تشديدها ضعيف بالمعتلة Weak .

See : Hegel : op. cit., pp. 916-917

اللحن تدفقا حرا ، ويظهر هذا فى تقيد الأغانى الألمانية بالايقاع الأيامبى Iamibc Rhythm وفيه يعتمد الفنـــان فى لحنه على تلك الفروق بين الطول والقصر عن طريق اعطائه نغمة ـــ أكثر ارتفاعا من تلك التى تعطى للمقطع العروضى القصير (١٥٥) . وفى هذا الجزء يعلن هيجل عن اعجابه بموسيقى هاندل Handel (١٦٨٥ ـ ١٧٥٩) رغم أن ألحانه مقيدة بالايقاع الايامبى ، ولهذا يستغرب الشعب الايطالى موسيقاه .

التناغـــم Harmony

التناغم هو العنصر الهام فى الموسيقى الذى يتحرر العمل الفنى عن طريقه من الاساس المجرد للوزن والايقاع ، ويتحول الى موسيقى عينيـــة تسيطر عليها قوانين التناغـم . والتناغـم فى الموسيقى يعبر عن ثلاثة مستويات متداخلة فى العمل الفنى ، أولهما : اذا كانت الموسيقى تنتج من خلال الآلات الموسيقية ، فان هذه الآلات ـ نفسها ـ رغم اختلافها ، تقدم لنا انتاجا متكاملا ينطوى على مجموعة واسعة من الأصوات المختلفة التى تعبر عن التناغم (١٥٦) . وثانيهما : أن التناغم والانســـجام بين الآلات بعضها مع بعض ، وبين الحناجر البشرية ، ويرتكز الى نسب كمية تتيح لكل آلة وللحنجرة البشرية الامكانية لكى تنتج بقدر متفاوت من الكمال ، بحيث يؤدى هذا الى التناغـم الكلى العـام فى العمل الفنى . وثالثها : أن التناغم يظهر من خلال فهمنا للموسيقى بأنها لا تتألف من فواصل زمنية منعزلة ، أو من مجموعة مجردة من الأصوات المتمايزة وانما التناغم يظهر من خـلال العلاقة الكلية للأصوات التى تستوعب التوافق والتعارض والتوسط، وهذه التغيرات هى التى تشكل الأساس الضرورى لكل ما هو موسيقى (١٥٧) ويشرح هيجل المستويات الثلاثة للتناغم فى العمل الموسيقى بأشكال مختلفـة ، فهو يرى أن التنـاغم بين الآلات الموسيقية يستند الى أن هناك ترتيبا هرميا بين الآلات الموسيقية بمعنى أن هناك آلات موسيقية تقدم لنا اتجاها خطيا للأصوات ، وهى موسيقى الآلات الوتريـة Strings (*) ويرى هيجـل أن هذه الآلات هى التى

---

(١٥٥) Ibid : pp. 918-919.

(١٥٦) Ibid : p. 919.

(١٥٧) Ibid : p. 920.

(*) الآلات الوترية هى الكمان Violin والفيولا Viola والفيولونسيل Violoncello ، والكونترباص Double-Bass ، انظر صالح عبدون : الثقافة الموسيقية الألف كتاب ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥٨ ـ ٦٢ .

تلعب الدور الجوهرى فى العمل الموسيقى ، بينما لا تلعب الآلات المسطحة مثل الطبل Bass-Drum والدف Side-Drum سوى دور ثانوى ، ويرجع سبب تفضيله للآلات الاولى ، ان الالات الوتريه تعبر عن الحياة الداخليه ببساطة ، لان أصواتها تصدر عن اهتزاز طولى للأصوات ، بينما الالات الاخرى ينتج صوتها عن اهتزاز صادر عن أسطح عريضة أو مستديرة . أما عن مكان الحنجرة البشرية بين النوعين السابقين ، فان الحنجرة البشرية تجمع بين الالات الوترية والنفخية ، ولهذا فان تأثيرها فى النفس وتعبيرهـا عن الحياة الداخلية مشـابه للآلات الوترية والنفخية ، ويرى هيجل أن للحنجرة البشرية نغما خاصا يجعل منها آلة خاصة تتكيف مع جميع الآلات الموسيقية ، وتؤلف ع كل آلة طاقما مدهش الجمال ، والشعب الايطالى من الشعوب التى حرصت على استخدام الحنجرة البشرية استخداما متنوعا ومتمايزا فى الاعمال الموسيقية ، ويرجع هذا الى ادراكهم لابعـاد الصوت البشرى وجمالياته ، ويظهر هذا فى الأوبرا الايطالية (١٥٨) ، ورغم تصنيف هيجل للآلات الموسيقية الى نوعين ، الا أنه يرى أن لكل آلـة موسيقية طابعها الخـاص بها ، الذى قد لا يتمشى مع خصوصية آلة أخرى ، ولذلك على الفنان الموسيقى أن يكون على دراية كاملة وخبرة عميقة بالامكانات النوعية لكل آلة موسيقية ، ومن الذين كانوا على وعى كامل باستخدام الآلات الموسيقية موزارات (**) الذى كان بارعا فى فن اختيار الآلات وتنويعها وتوزيعها على نحو حى واضح ، وقد عبر هيجل عن اعجابه بموزارات حين قال عن موسيقاه : انها بالنسبة لى حفل موسيقى درامى ، ونوع من الحوار بينه وبين الآلات الموسيقية (١٥٩) .

أما المستوى الآخر للتناغم فى الموسيقى ، فينشأ من وضوح الأصوات ، وعلاقاتها بالأصوات الأخرى ، وهذا الوضوح يرتكز فى جانبه الطبيعى الى اختلافات كمية ونسب عددية وقد أوضح هذه القضية من قبل فيثـاغورس حين أشـار الى أن الوترين المتعادلين فى درجـة توترهما والمختلفين طوليا ، يصوران فى فاصل زمنى واحد عددين مختلفين من الاهتزازات ، وبهذا الاختلاف بين العددين ، وبعلاقاتهما ، يمكن أن يحدث

---

(١٥٨) Hegel : op. cit., p. 922.

(**) فولفانج اماديوس موزارت Mozart موسيقار نمساوى (١٧٥٦ — ١٧٩١) من اهم اعماله « الناى المسحور » ، « زواج فيجارو » ، هذا بالاضافة الى ٤١ سيمفونية وكونشرتات لجميع الالات الموسيقية ، وقد تاثر بموسيقاه كيركجارد .

(١٥٩) Hegel : op. cit., p. 92.

اختلاف شتى الاصوات وعلاقاتها من حيث الارتفاع والانخفاض » (١٦٠) ولكنها حين نستمتع بالأعمال الموسيقية ، لا تحتاج الى معرفة التناسب العددى للعلاقة بين الاصوات ، على الرغم من أن التناسب العددى للاهتزازات فى الفاصل الزمنى الواحد هو الأساس فى وضوح الأصوات ، لان الصوت الذى نسمعه وندركه هو نتاج عدد معين من الاهتزازات فى فاصل زمنى معين (١٦١) ، أما المستوى الثالث الذى يظهر فيه التناغم فهو عن علاقة كل صوت بالآخر ، فكل نغمة لا تكون نغمة فعلا الا من خلال علاقاتها بالنغمات الآخرى ، فلابد أن تكتسى النغمات بالوجود العينى المشروط بهذه العلاقات ، بمعنى أنه لابد أن تنصهر جميع النغمات فى نغم واحد ، وهذا ما يسمى بالتوافق أو الائتلاف وشأن التآلفات هو شأن النغمات الخاصة ، لا ينبغى أن تترك للمصادفة ، بل ينبغى أن تضبط بقوانين داخلية كما ينبغى أن يخضع تعاقبها لقواعد معينة (١٦٢) .

والحقيقة أن هيجل يضفى على فكرة التناغم طابعا جليا ، لأنه يبين أن التناغم يستمد عمقه الحقيقى من تخطيه للتعارض Opposition الرئيسى ، وهذا يشبه حديثه عن الفكرة فى المنطق ، فالفكرة لا تتحول الى الذاتية الا بقدر ما تواجه هذا التعارض وتتغلب عليه وتحتويه ، بل ان حديثه عن الموسيقى يكاد يكون حديثا فى المنطق الجمالى للموسيقى اذا جاز هذا التعبير ، لأنه يبين أنه مع التعارض تظهر ضرورة ايجاد حل للتنافرات الصوتية .

والعودة الى الائتلاف المثلث النغمات ، وهذه الحركة ، حركة العودة الى وحدة Unity الهوية مع الذات ، هى وحدها الحقيقة ، وهذه الهوية تتحقق فى الموسيقى فى تشتيت لحظاتها فى الزمن، فتتحول هذه اللحظات الى تعاقب وتتابع ، ومن خلال هذا التتابع تظهر الصيرورة وهى ذات طابع تطورى أساسا . والتحرك من ائتلاف الى آخر لابد أن ينبع من طبيعة

---

(١٦٠) Ibid : p. 924.

وقد اوضح هيجل الاسس العدددية للتناغم الموسيقى عند الفيثاغوريين فى كتابه محاضرات فى تاريخ الفلسفة Hege's Lectures on Hist. of Philosophy

وناقش هذا ايضا فى كتابه فلسفة الطبيعة فى اضافة الى الفقرة ٣٠١ .

(١٦١) Hegel : Aesthetics. pp. 925-926.

(١٦٢) Ibid : p. 926.

الأئتلاف نفسها ، أو من طبيعة الضروب النغمية التى تفضى هذه الائتلافات اليها (١٦٣) ٠

اللحــن Melody

اذا كان التناغم يشتمل على العلاقات الرئيسية التى تتحكم فى عالم الأصوات ، ويقدم القوانين الرئيسية لها ، فان التنـاغم وحده لا يؤلف الموسيقى ، مثلما لا يؤلفها الوزن والايقاع وحدهما . لان اللحن هو مصدر الابداع فى الموسيقى ، لانه يعبر عن لغة النفس وأفراحها وأتراحها من خلال الأصوات ، فعن طريق اللحن يتحول الانفعال الداخـلى الى ادراك للذات ، ويعتقد هيجل ان اللحن هو الذى يشكل الجانب الشعرى فى الموسيقى ، وهو الجانب الذى يستحق أن نطلق عليه اسم الابتكار الفنى٠ ويحلق اللحن ــ فى تفتح أصواته الحر ــ فوق الوزن والايقاع والتناغم ، والوسائل المتاحة لتحقيق تفتحه هى الحركات الايقاعية الموزونة للأصوات فى علاقاتها الضرورية والاساسية (١٦٤) ، والحقيقة ان هيجل وهو يشرح دور اللحن ـــــــ فى العمل الموسيقى ، فانه يناقش من خلاله علاقة الحريـة بالضرورة ، بمعنى : هل الضرورة تحد من الحريـة ــ وتقضى عليها ؟ ، والاجابة عند هيجل أن الحرية الحقة لا تعارض الضرورة ، بل نتصرف ازاءها كما لو كانت حيال عنصر جوهرى، محايث ومطابق لذاته ، بحيث أن خضوع الحرية لمتطلبات الضرورة ، هو الانصـياع لقوانينها الذاتية وتمثلها لطبيعتها الخاصة ، بمعنى أن الحرية التى لا تفعل هذا مع الضرورة ، تضل عن نفسها ، وتخون ذاتها ٠ ويرى هيجل أن اللحن يعبـر عن الصـراع بين الحـرية Freedomوالضـــرورة Necessery لان اللحن يعكس لنا الصراع بين حرية الخيال لدى الموسيقى فى اطلاق العنـان له بين ضرورة الشروط التناغمية التى هى بحاجة اليها لتضهير نفسه ،. وفيها مدلوله ٠ فاللحن لا يفقد حريته رغم أنه محكوم بضرورات العمل الموسيقى وهى الايقاع والوزن والتناغم ، بل ان هذه الضرورات تعطيه إستقلاله الحق ، لان هذه الضرورات بدون اللحن هى تجريدا منعزلة عن أية قيمة موسيقية ٠ وهذا يعنى أن فن التـأليف الموسـيقى العظيم ــ عنـد هيجل ــ يظهر فى تحقيق التـآلف بين التنـاغم واللحن أى فى التوفيق بين الاختلافات والفروق الفردية بينها ، بحيث لا نستطيع أن

---

(١٦٣) Ibid : p. 928.

(١٦٤) Ibid : p. 930.

نميز بين اللحن والتناغم فى العمل الموسيقى ، ويؤلف كل منهما شيئا واحدا ، ينتج عنه أن كل تغير فى أحدهما يستتبع بالضرورة فى الثانى . ويرى هيجل موسيقى باخ (١٦٨٥ — ١٧٥٠) تعبر عن هذا خير تعبير ، حيث تتداخل الألحان مع بعضها ، وتكون التناغم فى أعماله الموسيقية ، ويتضمن اللحن امكانيات لا متناهية من حيث تدرج النغمات تجعل من الموسيقى الفن القادر على ايقاظ الشعور بالمثالية والتحرر والسمو ، لأنها عن طريق اللحن تتحول الحياة الداخلية الى خارجية عن طريق الأصوات ، وتتدفق الأصوات الخارجية لتنساب فى الحياة الداخلية للنفس الانسانية .

العلاقة بين وسائل التعبير الموسيقى ومضمونها :

ان الموسيقى يمكن أن تتجه الى اتجاهين ، أولهما : أن تجعل غايتها أن تتطابق مع مضمون الموسيقى المصاحبة **Accompaniment** وهى الموسيقى التى يصاحبها الشعر ويشبه هيجل الموسيقى المصاحبة بالعمارة النفعية التى تقوم بدور نفعى بحت ، ولذلك فان دور الموسيقى يقتصر على التعبير من خلال المضمون المحدد لألفاظ الشعر ، أو الدراما التى تصاحبها . وثانيهما : أن تمضى الموسيقى مستقلة عن كل مضمون ، وهذا ما نجده فى الموسيقى المستقلة (١٦٥) .

ويرى هيجل أن العلاقة بين الموسيقى والنص المصاحب لها سواء كان تمثيلا أو شعرا ، هى علاقة تابع ومتنوع ، بمعنى اذا كان النص هو الأساس فان الموسيقى تكون مقيدة ، لانها تحاول أن تتقيد بالمضمون الذى يعبر عنه النص ، وهذا يتنافى مع طبيعة الموسيقى الحرة ، ولذلك لابد أن يكون النص فى خدمة الموسيقى ، ويقتصر دوره على اعطاء الوعى فكرة أوضح عما وقع عليه اختيار الفنان كموضوع لعمله الموسيقى . ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك بأن القصيدة الشعرية قد تعبر عن حالة خاصة من الآلم ، ولكن الموسيقى تعبر عن الآلم بشكل عام ، وتعبر عن الانفعال الناشىء عن شتى صور الآلم وحتى يكون العمل الموسيقى قادرا على ذلك ، فلابد أن يستولى الموضوع على كيان الفنان تماما ، بحيث يؤلف كلا واحدا ، فالفنان الموسيقى لا يستطيع أن يعبر عن المضمون المحدد للنص المصاحب له الا اذا تمثل هذا المضمون بكل نفسه ، وهذا يعنى أن النص الشعرى المصاحب للعمل الموسيقى ، يفرض حدودا على حرية الذات فى التفكير والتمثل والحدس ، وفى الموسيقى المصاحبة للغناء

---

(١٦٥) Ibid : pp. 933-934.

مثلا ، فان الفنان يدخل تعديلا جوهريا على مضمون هذه الألفاظ لانه يقوم بتسهيل ادراك الشعور الداخلى لهذا المضمون ، ولكن فى الموسيقى الآلية أو الخاصة التى لا وجود فيها لألفاظ منطوقة ، تكتفى الموسيقى بوسائلها الخاصة فى التعبير عن المضامين التى تريد تقديمها (١٦٦) . ورغم هذا فان هيجل يفضل الموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات ، « اذ أن الأخيرة فى رأية غامضة ، تكتفى بالايحاء فقط ، صحيح أن اللحن الموسيقى ، بلا كلمات قد يثير فينا افكارا ، ولكن هذه لا يمكن أن تكون الا أفكارا قرأناها نحن أنفسنا فيها (١٦٧) .

وبناء على هذا ، فان هيجل يرى أن الموسيقى الغنائية ـ « أى التى ترتبط بنص كلامى ـ تعلو على موسيقى الآلات ، لان اضافة اللغة بوصفها تعبيرا عن العقل الى الحركة الشكلية أو الصورية التى يضيفها الايقاع على اللحن ، تصبح الموسيقى حافلة بالمعنى بعد أن كانت خيالية ، وتغدو محددة المعالم بعد أن كانت غامضة ، وعقلية بعد أن كانت انفعالية خالصة (١٦٨) .

والنقطة الأخيرة فى نظرية هيجل عن الموسيقى ، هى أن الفنون التشكيلية تتميز عن الموسيقى فى شىء هام ، وهو أن النحات والمصور يصمم عمله وينفذه تنفيذا كاملا دون أن يعهد به الى آخر حتى يكتمل العمل الفنى ، بينما الموسيقى يكتب عمله ، ويحتاج الى أيد وحناجر أخرى تشاركه فى تقديم عمله فى شكله النهائى ، وهم العازفون ، ولذلك فان عبقرية الأداء الفنى فى الموسيقى لا تقل عن عبقرية الابداع (١٦٩) وتختلف أهمية الأداء الفنى فى الموسيقى تبعا لنوعية العمل الموسيقى ، بمعنى أن الفنان فى الموسيقى المصاحبة Accompaniment يقوم بلور يشبه دور الراوى فى الشعر الملحمى ، وبالتالى كلما أحس المستمع بعدم وجوده، كان داؤه أفضل ، لانه مجرد أداة ، أما فى الموسيقى المستقلة Independent Music فان الأداء الفنى له دور كبير فى ابراز العمل الموسيقى ، وهنا لا تتوارى نفس الفنان ، وانما تصل العبقرية فى أداء الأعمال الفنية الى درجة عدم الاكتفاء بما كتبه المبدع ، وانما تصل قدرة العارف الى سد

---

(١٦٦) جوليوس بدرتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، ص ٢٤٠ .

(١٦٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .

(١٦٨) Hegel : op. cit., p. 936- p. 955.

(١٦٩) Ibid : p. 955.

الثغرات وتعميق ما يبدو سطحيا، وهذا ما يسمى بأضافة العازف ما يسمى الزخرفة الموسيقية ، Cadenzas (*) ويرى هيجل أن عبقرية الأداء تكون أعمق حين تصدر من عازف آكثر مما تصدر من مغن ، لأن الآلات بحكم طبيعتها أبعد عن تعبير النفس الخارجي ، والعازف يجعلها تعبر عن رهافة الحياة الداخلية من خلال امكانياتها الخارجية ، ويذكر هيجل هنا مثالا طريفا ، عن عازف قيثار بارع ، مهنته الحياكة ، كان يضع ألحانا سيئة ولكنه ما كان يشرع فى العزف حتى ينسى السامع اللحن السيء ، وينسى نفسه في أدائه الرائع • وبراعة الأداء ، حين تبلغ قمتها ، تنم عن سيطرة مدهشة على الخارج ، وتعبر أيضا عن حرية داخلية كاملة ، لأنها تتحرك وفق هواها ، وعبقرية الأداء تتضح فى سيطرة العازف على آلته الموسيقية، ويتغلب على ما فيها من نقص ، ويكتشف امكانات جديدة وخلاقة بها ، فالآلة الموسيقية تتحول فى يد العازف العبقرى الى عضو نابض بالحياة ، فيظهر لنا الابداع الداخلى والأداء الذى ينبع من خيال مبدع عبقرى •

ونلاحظ أن هذا هو الفن الوحيد الذى لم يشر هيجـل الى تطوره التـاريخى •

(جـ) الشـعر : The Poetry

ـ مكانة الشـعر بين الفنون :

اذا كان من العمارة والنحت يستخدمان الوسائل المادية ، بحيث يعبر الخارج عن الداخل فان التصوير يسـتخدم وسـيلة محددة تختزل الواقع الخارجى للأشخاص الى ظاهر أقل مادية قوامه الألوان ، وهدفه هو التعبير عن الحياة الداخلية ، وتلاحظ أن هذه الفنون الثلاثة ـ العمارة والنحت والتصـوير ـ تعمل ضمن نطاقه مجال واحد هو مجال الخارج الحسى للروح وللأشـياء (١٧٠) • وتقترب الموسـيقى من التعبير عن المضمون الداخلى ـ الذى يعتبره هيجل جزءا لا يتجزأ من الوعى بما هو كذلك ـ بواسطة اهتزازات صوتية ، وليس بواسطة أشكال مرئية كما هو الحال فى الفنون السابقة • والموسيقى بعملها هذا ، تكون فى طرف آخر عكس العمارة، التى تعبر عن المضمون من خلال تجسيد المادة الثقيلة،

(*) كلمة ايطالية تعنى اضافة نغم بديعى على سبيل الزخـرف الى اللحـن الموسيقى •

See : Hegel : opi cit., p. 956.

(١٧٠) Ibid : p. 959.

بينما الموسيقى تعبر من خلال الصوت وهو شيء مجرد في حد ذاته من كل مضمون ، وقد تستعين الموسيقى بالكلام لكى تتركز على نقطة عينية تستطيع من خلالها أن تعبر عن نفسها بمزيد من الوضوح والدقة ، والشعر ــ وهو فن الكلام (*) ــ هو بمثابة حد أوسط وكلية جديدة تجمع بين الفنون التشكيلية الثلاثة والموسيقى ، لتحقق تركيبها ، ولتسمو بهما ، فالشعر يشبه الموسيقى لانه يرتكز الى ادراك الداخلية ، من جهة ، وهو يخلق حدوسا وعالما موضوعيا يقترب من وضوح عالم النحت والتصوير ، من جهة ثانية (١٧١) ويتحدد الطابع الخاص لفن الشعر وهو الفن الرومانتيكى الثالث ــ فى مبدأه الأساسى وهو مبدأ الروحية بصفة عامة ، وتتوفر للشعر القدرة على التعبير عن الجوانب الداخلية الذاتية ، والقدرة على التعبير عن خصائص الحياة الخارجية أيضا ، ولهذا فالشعر فن تركيبى وتحليلى Analytic فى آن واحد ، وهو تركيبى بمعنى أنه قادر على جمع عناصر الداخلية الذاتية ، وتحليلى بمعنى أنه قادر على أن يصنف فى عرضه خصائص العالم الخارجى ومفرداته (١٧٢) ويجمع الشعر بين سمتين ، أولاهما : أن له خاصية استخدام الوظيفة التعميمية للفكر نتيجة لاستخدامه اللغة ، وثانيتهما : ان خاصيته مخاطبة حدسنا ، وداخليتنا ولهذا فهو يخاطب الفكر والوجدان معا . والفرق بين الشعر والفنون التشكيلية ان تعينات الشعر فى تجلياتها الظاهرة لا تبدى فى كما هو الحال فى الفنون التشكيلية بوصفها فنونا مكانية ، وانما تبدو متعاقبة فى الزمان ، وذلك لأن الشعر يشارك الموسيقى فى المادة الخارجية وهى الأصوات ، فالمادة الوسيطة تتحول فى الشعر والموسيقى الى صوت لامرىء يأتى من الداخل ويتوجه الى الداخل . ولكن الصوت فى الموسيقى هو غاية فى حد ذاته ، بينما الصوت فى الشعر هو وسيلة لاظهار ما فى الداخل . ولذلك فالموسيقى فن مستقل كلما أفسح المجال للعنصر النغمى الخالص ، بينما الشعر لا يكتفى بالداخلية المختزلة فى العواطف وحدها ، وانما يحولها من خلال التخيل Imagination الى عالم موضوعى ، ويعتمد فى هذا التحويل على التراكيب الصوتية . وهذا يعنى أن التراكيب الصوتية والتعبير الموسيقى وحدهما دون التخيل عاجزان عن تحقيق ابداعات الخيال الشعرى . فالروح يفصل نفسه عن العنصر الصوتى

---

(١٧١) Poetry , the Art of Speech.

Ibid : p. 960.

(١٧٢) Ibid : p. 961.

البحث ، ويفصح عن مفسه بالكلمات التى تتحول الى علاقات ورموز خارجية محض لتواصل الروحى ، وهذا يعنى أن الكلام لا يتمتع ـ فى الشعر ـ بأى استقلال بحيث يتحول الى غاية فى حد ذاته ، وانما هو يتضافر مع التراكيب الموسيقية لكى يكون وسيلة للتواصل الروحى ، والشعر يستخدم الموسيقى ـ مثل قوانين الوزن والايقاع والتناغم ـ استخداما خارجيا ، لان الموسيقى ليست عنصرا خاصا بالمضمون ، وانما ذات طابع خارجى ، واذا استبعدنا الصوت كسمة خارجية للشعر ، فما هو الطابع الخاص للشعر ؟ ، ويجيب هيجل بأن الطابع الخاص للشعر هو التمثل والحدس الباطنيين ، فالشعر يستخدم التمثل Presentation والحدس Intuition على نحو يستبعد معه الواقع الخارجى ليحل محله الواقع الداخلى ، فلا يكون للموضوعية من وجود الا فى الوعى الذات فى صورة تمثل أو حدس روحى خالص · وعلى هذا النحو يتموضع الروح ـ من أجل ذاته ـ فى مجاله الخاص به ، ولا يستخدم العنصر اللفظى الا بوصفه وسيلة للاتصال والتظهير المباشر ، وهو ينفصل عن هذا العنصر عن هذا العنصر الخارجى من اللحظة الأولى بوصفه محض علاقة ، لينطوى على نفسه (١٧٣) · واذا تساءلنا : ما الهدف من استخدام الشعر للتمثل الباطنى بوصفه مضمونا وشكلا معا ؟ ويجيب هيجل ان الهدف من هذا ينطوى عليه الجوهرى ذاته من الجوانب الخصوصية التى تثير اهتمام هو التعبير عما هو حق فى ذاته من الاهتمامات الروحية ، أى التعبير عما لروح ، ولهذا فان ما يميز الشعر من بقية الفنون الأخرى انه يمتلك الخيال الفنى الذى يحول أى مضمون الى مضمون شعرى ، فالشعر لا يقوم بتمثيل المضمون فى شكل معمارى أو تشكيلى نحتى أو تصويرى ، أو يفصح عن نفسه بصوتيات موسيقية ، وانما يقوم باعادة خلق لهذا المضمون من خلال الخيال الفنى ولهذا فان أول شروط المضمون الشعرى هو أن يشغل منزلة وسطى بين عمومية الكفر المجرد وبين الحسى والواقعى ، ويحول الشاعر المضمون الذى يتمثله ـ بخياله الفنى ـ الى عالم قائم بذاته ، ولهذا فهو لا يخضع فى وجوده الى عالم آخر ، وانما توجد به وحدة عضوية تجعله وجودا حرا ومطلقا لذاته (١٧٤) · والفرق الجوهرى بين الشعر والفنون الأخرى ، ان كل فن من الفنون يخضع للمواد التى يستخدمها ، ولهذا فالفنان فى هذه الفنون مقيد بحدود المواد التى يستخدمها ، بينما نجد الشاعر يتحرر من أسر هذه التبعية ، الشاعر

---

(١٧٣) Ibid : p. 964.

(١٧٤) Ibid : p. 965.

لا يعبر عن فلسفة تمس جوهر مضمون خاص مرتبط بالمادة التي يستخدمها ، وانما نتيجة تحرر الفنان من تبعية الكلمات ، فانه يقتضي مضمونا خاصا على شكل مضمون يتناوله ، وهو قادر على أن يصوغ ويعبر في أي شكل كان الفنان عن كل مضمون قابل لأن يتمثل من خلال الخيال الفني ، وهذا لا يعني أن نعزو درجة كمال أي فن من الفنون ، عند هيجل تقدر بمدى استقلاله في تعبيره الخاص عن الأشكال المختلفة للفنون الأخرى (١٧٥) .

ويرى هيجل أن الشعر يمثل أسمى Highest الفنون جميعا ، لأنه يمثل جوهر الفن بشكل عام أكثر من أي فن آخر ، ولهذا فان التقسيم الفلسفي لتطور الفنون يبدأ من العمارة بوصفها أدنى الفنون ، وينتهي بالشعر بوصفه أرقى الفنون ، لأنه ينطوي على تحقيق المضمون الروحي ، وبذلك يتجاوز الفنون الأخرى ، ولهذا فان الشعر يعبر عن المفهوم الفلسفي للعالم والجمال والفن ، ولذلك فالشعر هو الفن الذي يسير دون غيره من الفنون ، من المرحلة الانتقالية التي تفضي من جهة الى التمثل الديني من جهة ، والى نثر الفكر العلمي (الفلسفي) من جهة ثانية ، وهذا يعني أن هناك صلة بين الشعر والدين والفلسفة ، ولا يعني هذا أن هيجل يقول بموت الفن ، لكن هيجل يبين أن تطور الفنون ينتهي الى الشعر الذي يلامس بلوغ الحقيقة من خلال استيعابه للفكر ، ولهذا يقول هيجل : « تحدد عالم هيجل بين المتناهي والوعي العادي ، ومن يكافح الفن لبلوغ الحقيقة » (١٧٦) فالشعر في تطوره لوعي ، يبتعد عن الحسي ، ويقترب أكثر من الدين والفلسفة الذين يطلبان المطلق أو الحقيقة البعيدة كل البعد عن الحس Sensation واذا كان الفن في جوهره مرتبطا بالحس ، مهما حاول تجاوزه ، فان في تركيز الشعر على الروح وابتعاده عن الحسي ، يكون قد خلق التعارض المباشر بين الشعر والعمارة ، فالعمارة تعتمد على المواد الموضوعية للمضمون الروحي ، بينما الشعر يعمل على هذه المواد بصفتها وسيطا يحول المادة الوسيطة الى رمز دال كما هو الحال في العمارة ، وانما يختزل هذه المادة الى علامة ، والشعر بسلكه هذا يبلغ اتحاد الداخلية الروحية والخارجية الواقعية تعبيرا كاملا ، ويعرض فلسفة لتطور الاتصال الكامل عن منطقة الحس ليصبح نهائيا في الروح ، وتشغل فنون النحت والتصوير والموسيقى منطقة وسطى بين العمارة والشعر ، على أساس أن كلا منها يجسد المضمون الروحي

---

(١٧٥) المرجع : Ibid : p. 967.

(١٧٦) المرجع : Ibid : p. 968

فى عنصر حسى ، يجعله فى متنـاول ادراك الحواس والروح على حـــد سواء (١٧٧) •

ويعتمد هيجل فى تنـاوله فن الشعر على فكرة التصور الداخـلى Inner Concept بمعنى أنه اذا كان التصــور الداخـلى هو مضمون الشعر ومادته فى أن واحد ـ ويعتبر هيجل أن التصور خارج نطاق الفن هو كيفية من كيفيات الوعى ـ فان نقطة البداية عند هيجل فى تحليل الشعر ، هى اقامة حد فاصل بين التصور الشعرى ، والتصور النثرى ، لان الشعر لا يقنع بالتصور الداخلى ، وانما يعطيه تعبيرا لفظيا ، ويترتب على هذا ، أن يقوم الشعر بمهمة مدرجة : فهو يصوغ ابداعاته على نحو خاص بحيث تكون قابلة للتواصل اللفظى ، من ناحية ، وأنه لا يستخدم هذا العنصر اللفظى كما يستخدمه الوعى العادى فى الأحاديث اليومية ، وانما عليه أن يعالجه ويضفى عليه الطابع الشعرى ، كى يتميز عن نمط التعبير النثرى ، وذلك باختيار الألفاظ والاهتمام بصوتيتها • ويتيــح استقلال الفن الشعرى عن طبيعة المادة التى يستخدمها ، أعظم امكانية لكى يتمايز ويتفرع الى أنواع شتى ، مثل الشعر الملحمى والشعر الغنائى والشعر الدرامى ، أى أن خطة هيجل فى تناول الشعر ذات طابع ثلاثى فهو يتحدث أولا عن الشعر بوجه عام ، ثم يتحدث عن التعبير الشعرى ، ثانيا ، ثم يتناول أنواع الفنون الشعرية ثالثا (١٧٨) •

لابد أن نتساءل قبل أن نبين تحليل هيجل لسمات الأثر الشعرى ، وكيف يختلف عن الأثر النثرى ، عن منهج هيجل فى تعريف الشعر ، بمعنى : ما هى الأسس التى يرتكز اليها فى اصدار حكمه على عمل ما بأنه شعرى حقا ؟ هل يبدأ هيجل من الابداعات الفنية ليستخلص منها اتجاها عاما يصـلح للتطبيق على مختلف الأنواع الشـعرية ، أم أنه يبدأ من المفهوم العام للشعر ، ويبرهن على صحته فى الواقع من خلال الابداعات الفنيـة ؟

والحقيقة أن تحديد منهج هيجل فى هذه النقطة يبين لنا الى أى مجال تنتمى كتـابات هيجل فى الجمال والفن ، لأنه لو كان يبـدأ من الأعمال الفنية ليستخلص منها الاستنتاجات عامة ، لكانت كتابات هيجل أقرب الى نظريـة الفن والنقد الفنى منها الى فلسـفة الفن ، بينما حين

---

(١٧٧) Ibid : p. 969.

(١٧٨) انظر : Ibid : p. 969.

يحرص هيجل على البدء من فكرة الجمال أو المفهوم ، فهو بذلك يقدم فلسفة أصيلة فى الجمال والفن ، ويمكن القول بأن فكرة الجمال والمثال عند هيجل ، فى فلسفته الجمالية تماثل فكرة المنطق فى فلسفته الانطولوجية والمنطقية ، لأن فكرة الجمال هى البداية والأساس الذى ينطلق منه ، ولذلك فان منهج هيجل فى تعريف الشعر لا يبدأ من الابداعات الفنية الجزئية ، وانما يبدأ من المفهوم الكلى الذى تندرج تحته هذه الابداعات ، وقد صرح هيجل فى بداية محاضراته عن علم الجمال ، أنه يتفق مع أفلاطون فى أنه لا يبدأ من الأشياء الجميلة ، ولكن من الجمال الكلى ذاته • ويوضح هيجل تعريفه للشعر عن طريقين : أولهما : حين يبين الفرق بين نمطى التصور الشعرى والنثرى ، ويبين الفرق بين الأعمال الشعرية والنثرية ، وحين يتحدث عن الذاتية الخلاقة للشاعر ، وهذا المنهج فى التعريف هو نفسه الذى سلكه هيجل فى تعريف فكرة الجمال بشكل عام• والمضمون الذى يصلح للتصور الشعرى هو المضمون الذى يركز على الاهتمامات الروحية ، فالموضوعات الطبيعية الخارجية لا تصلح بذاتها للشعر ، لكن يمكن أن تدخل فى دائرة الشعر حين يجد الروح فيها حافزا لنشاطه أو مادة له ، بمعنى أن العالم الخارجى يستمد كل قيمته ــ فى الشعر ــ من صلاته بداخلية الوعى ، ولهذا فلا يمكن اعتبار العالم الخارجى الموضوع الوحيد للشعر ، لان المهمة الرئيسية للشعر هى أن يستحضر ــ أمام الوعى ــ قوى الحياة الروحية ، وكل ما يهزنا ويمس جوارحنا (١٧٩) •

ــ الفرق بين التناول الشعرى والتمثل النثرى :

ان الشعر ــ من حيث هو فن ــ أقدم عهدا من النثر ، على الرغم من أن الوعى النثرى لا يتميز فى مضمونه عن الوعى الشعرى ، لأن الوعى النثرى يجعلنا نعرف القوانين العامة ، وأن نميز ونصنف ونؤول ظواهر العالم الخارجى ، ولكن الشعر يعبر عن التمثل العفوى للحقيقة ، بمعنى أنه يعبر عن معرفة لا تفرق بين العام وظواهره الخصوصية ، أى لا تفرق بين القانون وتطبيقاته ، ويتميز الشعر عن النثر ، فى أنه يعبر تعبيرا تصوريا ــ عن المضمون ويبرز الوحدة الجوهرية له ، وهكذا يقدم الشعر كل ما يتصوره فى شكل كلية مستقلة غنية بالمضمون ، وبحيث تعبر جميع الخصوصيات الموجودة فيه عن مبدأ واحد ، وبذلك يتبدى العام

(١٧٩) Ibid : p. 972.

والمفعول فى الشعر ، ليس فى شكل مجرد ، أو فى شكل تركيب فلسفى، وانما يتبدى حيا ، ومهمة الشعر هى أن يصوغ وينطق ، لأن يصف الوجود الفعلى . فالشعر قد بدأ حين ساورت الانسان الحاجة الى التعبير عن نفسه ، فالشعر يعبر عن حاجة نظرية لدى الانسان فى استجماع ذاته ، والاستغراق فى التأمل ، وتوصيل تأملاته للأخرين (١٨٠) ٠

ويميز هيجل بين الشعر البدائى Primitive Poetry الذى يسبق نشأة النثر العادى والفن، وبين اللغة والتصور الشعريين اللذين يتكونان ويتطوران وسط حياة ونمط تعبير نثريين سابقى الوجود ، فالشعر البدائى يتميز بالعفوية فى تمثلاته وتعبيراته ، أما الشعر الذى نشأ وسط النثر ، فيعرف ميلاد الفن الحر ، وبذلك يقف موقف المعارضة من النثرى ، ولهذا فان التطور الجدلى لمنطقى لتاريخ الشعر عند هيجل ، ينبع من التناقض ، لأنه يبين مدى استفادة الشعر من النثر فى مراحل تطوره ، فاذا كانت المرحلة الأولى هى الشعر البدائى ، فان المرحلة الثانية هى النثر، والمرحلة الثالثة هى الشعر الذى يكون قد امتلك الوعى النثرى والشعرى معا ٠ فالشعر حاول أن يتجنب لثغرات التى وقع فيها النثر حين حاول أن ينظر للمواد التى يقدمها له الواقع نظرة خالجية متناهية ، ولذلك ركز النثر على طلب قوانين الظاهر الخارجية دون أن يكترث بالروابط الداخلية لجوهر الأشياء ويكتفى بقبول ما هو كائن ، وبما يقع بوصفه من الوقائع الخاصة ٠ ولذلك فان ما نفتقده فى النثر هو الدلالة العميقة للأشياء ، ولذلك حاول الشعر أن يقدم رؤية للعالم ذات تلاحم داخلى ، ليحل محل رؤية العالم التى يقدمها النثر ، والتى يبدو فيها العالم أشياء متراصة وعديمة لدلالة (١٨١) ٠ ولقد حاول الفكر التأملى Speculative Thinking الذى يمت بصلة قربى الى الخيال الشعرى أن يتدارك هو أيضا العيوب التى وقع فيها النثر ، ولهذا نجد أن المعرفة المبنية على العقل لا تتوقف عند لخصوصيات العارضة ، وانما تبحث فى ماهية الظواهر ، ولا تكتفى بالعلاقات البسيطة التى يقدمها الوعى النثرى بين الظواهر ٠ ولكن لشعر يختلف عن الفكر المجارد ، لان العقل المفكر ليس قادرا على انتاج شىء آخر سوى الأفكار ، فيتصور الواقع فى شكل مفاهيم خالصة ، حتى وان أدرك الأشياء فى خصوصيتها الأساسية ووجودها الفعلى ، لانه يدمج هذا الخاص فى العنصر العام والفكرى

---

(١٨٠) Ibid : p. 973.

(١٨١) Ibid : pp. 974-975.

بوصفه العنصر الوحيد الذى يتحرك فيه الفكر ، وذا كان الفكر هو مصالحة بين الحقيقة والواقعى ، فان الابداع الشعرى مصالحة أيضا تتم فى شكل تمثل روحى ، ولكن فى قلب الظواهر الواقعية بالذات • لذلك يمكن القول « بأن موضوع الشعر هو الفردى المؤسس على العقل ، وليس على عموميات التجريد العلمى (الفلسفى) (١٨٢) ونتيجة لان الشعر يستوعب كلية الروح الانسانى ، فان التعيين الرئيسى للشعر يكمن فى الطابع القومى National الذى هو تجل له ، والذى يتخذ من مضمونه، ومن رؤيته للأشياء مضمونا له ، ولهذا يرى هيجل أن كل الشعر الشرقى والايطالى والأسبانى والانجليزى والرومانى والاغريقى والألمانى ، يختلف كل منهم عن الآخر فى الروح الشعور والنظرة الى العالم (١٨٣) •

وتختلف طبيعة الشعور أيضا ـ باختلاف لعصور، فكل عصر شعره، ولا يمكن أن يكون له سوى هذ الشعر، ومن هنا كان لكل عصر حساسيته المتفاوتة فى مدى رهافتها ، أو تساميها أو حريتها ، وباختصار طريقته الخاصة فى تصور العالم الذى يجد فى الشعر أوضح تعبير له •.

ورغم هذه الفروق ذات الصلة بالخصائص القومية لكل شعب ، وبمراحل التطور التاريخى ، ينطوى شعر كل شعب ، وكل عصر على عنصر مفهوم لجميع الشعوب الأخرى ، ولجميع العصور الأخرى أيضا ، وهذا العنصر الفنى والانسانى والكونى هو مصدر امتاع لكل انسان ، مهما كان العصر الذى ينتمى اليه ، ولهذا فانه لا يزال الشعر الاغريقى موضوع اعجاب ونماذجا يحتذى ، لأنه فى هذا الشعر ، وجد الانسانى المحض أروع تفتح للمضمون وللشكل الفنى ، وحتى الشعر الهندوسى ، لا يتبدى لنا غريبا كل الغربة ، رغم المسافة الفكرية والتاريخية بيننا وبينه (١٨٤) •

ويتبين لنا من هذا أن أى مضمون مهما يكن نوعه ، يمكن أن يكون مضمونا للشعر ، وأى موضوع يفكر فيه العقل البشرى ، يكن أن يكون موضوعا لقصيدة ، وهذا يعنى أن التفرقة بين الشعر والنثر لا تقوم على أساس المضمون ، ولكن على أساس الحالة الجزئية الخاصة • التى يستمد

---

(١٨٢) Ibid : pp. 976-978.

(١٨٣) Ibid : p. 978.

(١٨٤) Ibid : p. 979.

منها الشعر مادته « فالشعر يتصور موضوعه من خلال المقولات اللامتناهية للفكرة الشاملة ، مثل : مقولة الحياة ، والكائن الحى ٠٠ أما النثر فهو يتصور موضوعه من خلال مقولات الفهم المتناهية ، وهى المقولات التى تتضمن الاعتماد على الآخر ، والافتقار الى الغير ، وعدم الحرية مثل مقولة السبب والنتيجة » (١٨٥) فمثلا التاريخ حين يعرض لموضوع ما ، فانه يصوره بوصفه أسبابا ونتائج ، حتى لو قدم هذا الموضوع فى ضوء فكرة واحدة أو تصور واحد ، لأن التاريخ بطبيعته نثرى ، وكذلك الخطابة (١٨٦) ٠

واذا أراد الشعر أن يستخدم الوقائع التاريخية والشخصيات ، والأهداف ، فانه لا يستخدمها كما هى ، وانما يحولها ، بحيث تتفق مع طبيعة العمل الشعرى، والشاعر يستخدمها بوصفها وسائل تبرز الجوانب الخصوصية فى العمل الفنى الى الجوانب الكلية ولكى لا يقع الأثر الشعرى فى الخطابة والتاريخ ولا يفقد حريته ، فعليه أن يتحاشى كل غاية خارجية غريبة عن الفن وعن المتعة الفنية الخالصة ٠ واذا ترك العمل الشعرى لكى يعبر عن الغايات العملية ، فانه يهبط من العلو الحر ليسقط فى دائرة النسبية ، ويتحول العمل الشعرى الى مجرد وسيلة فى خدمة غاية ٠ وهذا ما ينطبق فعلا على كثير من التراتيل الكنسية ، التى لا تفسح مجالا الا للتمثلات التى تؤدى الى الورع الدينى ، وهذا ما نجده ــ أيضا ــ فى الشعر الذى يهدف الى التعليم وتهذيب الأخلاق ، أو الى اثارة قلاقل سياسية ، وهذه الأهداف يمكن للشعر أن يساهم فى تحقيقها ، لكن بشرط ألا ينسى أن الهدف الموضوعى للشعر هو الشعرى وحده ، ويمكن بلوغ هذه الأهداف عن طريق وسائل أخرى غير الشعر (١٨٧) ولكن هذا لا يعنى أن الشعر يدعى لنفسه موقفا منعزلا عن الواقع العينى ، وانما مادام الشعر حيا، فلابد له من لمشاركة النشطة فى الحياة ، والشعر ويجسد هذه الصلات بين الفن والواقع القائم ، ومظاهره الخصوصية ، لا سيما تلك الأشعار التى ترتبط بمناسبة أو حادث ما ٠ ولكن اذا ركز الشعر على هذه الروابط ، فانه يجد نفسه ــ فى النهاية ــ فى موقف التبعية ، ويفقد وجوده الحر، ويمكن للشعر أن يتعامل مع الواقع الخارجى، وظروفه وأحداثه ، بشرط أن يدمج فى جوهره بالذات مادة هذا الواقع ، وأن يصوغها ويشكلها وفق الخيال وحريته (١٨٨) ٠

---

(١٨٥) ستيس : فلسفة هيجل ، ص ٦٥١ ٠

(١٨٦) Hegel : op. cit., p. 986.

(١٨٧) Ibid : p. 994.

(١٨٨) Ibid : p. 996.

ويرى هيجل أن أحد أسباب أبداع الأثر الشعرى الأساسية هو وجود الذاتية الفردية للشاعر Subjective Individuality of the Poet والفنان الخلاق ، ومهمة الشاعر أسهل وأصعب فى آن واحد من مهمة سائر الفنانين ، فهى أسهل لان معالجة اللغة الشعرية ، رغم ما تقتضيه من مهارة كبيرة ، لا تستلزم تذليل صعوبات فنية كثيرة ، ويسعى الشاعر الى ايجاد بديل لصعوبة المادة التى يقابلها المعمارى والنحات والمصور ، وذلك بنفاذه إلى النواة الصميمة والخاصة للفن ، ونفاذه الى أعمق أعماق الخيال ، وبحثه عن تصورات فنية صيلة (١٨٩) ، واذا كانت الداخلية تعبر عن نفسها ــ فى الفنون الأخرى ــ من خلال شكلها الخارجى ، فان الكلمة تظل وسيلة الاتصال المناسبة للروح ، والتى تتيح للشاعر أن يلتقط ويعبر عن كل ما يجيش فى أعماق الوعى ٠ ويرى هيجل ان اللغة ليست مستقلة عن الشاعر بوصفه ذاتا ، كما هو الحال فى المواد الوسيطة فى الفنون الأخرى ، وانما هى الانسان والشاعر نفسه (١٩٠) والأصل فى الأعمال الشعرية انها تنطق وتغنى وتمثل من قبل أشخاص أحياء ، ولهذا فالشعر بالذات هو فن صوتى فى المقام الأول ، لأن الشعر يدخل على الألفاظ عنصر الزمن ، وعنصر وعنصر الصوت ، ليبث فيها الحياة الروحية ، ولذلك فالأصل ان نسمع الشعر لا أن نقرأه ، لان الطباعة والكتابة تحولان الشعر الى أشياء مرئية للعين فقط ، ولا صلة لها بالمضمون الروحى ، ولا تقدم لنا الصوت والمدة الزمنية للألفاظ ، ويطلب هيجل من الشاعر أن تكون خبرته الموضوع الذى يريد معالجته عميقة وواسعة الى أقصى حد ممكن ، بمعنى أن يكون قد عاش فى المضوع واندمج به ، وأن يقف منه موقفا تنتفى عنه كل مصلحة شخصية٠ وشعراء الشرق الاسلامى ، يمثلون هذا خير تمثيل ، فهم يلجأون منذ البداية ــ الى مملكة الحرية ، مما لا يترك لديهم أى مجال للهوى أو الرغبة (١٩١) ٠

سمات التعبير الشعرى : Poetic Expression

يحلل هيجل سمات التعبير الشعرى من خلال تحليله للمادة الوسيطة التى يستخدمها الشاعر وهى اللفظ ، والامكانات الصوتية له ، فاللفظ ليس رمزا لتمثلات روحية ، ولا تظهيرا مكانيا مطابقا للداخلى ،

(١٨٩) Ibid : p. 997.

(١٩٠) Ibid : p. 1036.

(١٩١) Ibid : p. 998.

نظير الأشكال التى يخلقها النحت والتصوير ، وليس تنغيما للنفس كما هو الحال فى الموسيقى ، بل ان اللفظ علامة تصبح غاية فى ذاتها •
ولهذا لابد أن نأخذ فى الاعتبار ثلاث نقاط هامة : ولها : أن الأصل الحقيقى للغة الشعرية ، ينبغى البحث عنه فى كيفية التمثل ، وليس فى اختيار الألفاظ ، وثانيها : أن التمثل الشعرى — بحد ذاته — لا يتموضع الا فى الألفاظ ، وهذا يعنى أن نبين اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية •
وثالثها : ان الشعر نطق فعلى بمعنى أن ألفاظه ذات رنين ، ولذلك لابد أن تصاغ وفق مدتها الزمنية مما يقتضى الاستعانة ، بالوزن والايقاع والقافية (١٩٢) •

(أ) طريقة التخيل الشعرى للأشياء (*) :

The Poetic way of Imagining Things.

ان التخيل الشعرى يقوم بالدور الذى يقوم به الشكل المرئى فى الفنون التشكيلية ، وهذا يعنى أن قوة الخلق الشعرى تكمن فى صياغة الشعر للمضمون داخليا ، دون الاستعانة بأشكال خارجية ، ولم يرق التخيل الشعرى المبدأى الى هذا المستوى ، لأنه كان يخضع للعفوية ، ولانه لم يدرك ماهية الانسان الداخلية ، ولذلك يقول هيجل « ان التمثيل لا يكون شعريا الا بفضل حالة التوسط التى يبقى فيها بين هذين القطبين — ويعنى بهما الواقع العينى بأجزائه المختلفة ، وعمومية الفكر المجرد — مما يتيح له أن يحتل موقعا وسطا بين الحدس العادى والفكر بما هو كذلك » (١٩٣) •

ويعرف هيجل التمثل الشعرى « بأنه تمثل تصويرى ، لأنه يضع تحت أبصارنا ، لا الماهية المجردة ، بل الواقع العينى ••• الذى يتيح لنا أن نستشف الجوهرى » (١٩٤) والتمثل الشعرى يشبه الحروف ، وهى علامات أصوات اللغة ، التى حين ننظر اليها نفهم ما نقرؤه فى الحال ، دون الحاجة الى سماع الأصوات • فالشعر لا يكتفى بالفهم المجرد، فهو لا يقدم الموضوعات كما تكونت فى الفكر ، أو كما صاغتها الذاكرة ، بل يقدم المفهوم ذاته فى ال « هنا » الواقعية • ويقدم هيجل مثلا على ذلك

---

(١٩٢) Ibid : pp. 1000-1001.

(*) or Conceiving Things = Vorstellen

(١٩٣) Ibid : p. 1002.

(١٩٤) Ibid : p. 1002.

يوضح فيه الطريقة التى يقدم بها الشعر الفكرة المجردة فى صورة حسية، وبالتالى يمسك بالجانبين معا ، وهما الكلى والجزئى فى وحدة لا تتقصم ، فحين نقول كلمة الشمس أو الصباح ، نعرف معنى ذلك دون أن تكون بناء حاجة الى استحضار صورة للشمس أو الصباح » لان ما تمثله أمام الذهن ليس صورة ولكنه تصور عقلى Concept ، ولكن حين يقول الشاعر « حين مطلع الشمس تنهض أور ورا urora وردية الأصابع When is the dawn Aurora with rosy fingers فان المدلول المعبر عنه واحد فى الحقيقة ، غير أن التعبير الشعرى يعطينا أكثر لأنه يضيف للشىء معطيات وصفات أخرى ، لانه يقدم تصويرا بلاغيا واضحا أمام رؤية الذهن ، ولهذا يجمع التمثل الشعرى بين كل امتلاء الظواهر الواقعية التى تنصهر فى الداخلية وبماهية الشىء لتخلق كلا واحدا ليس قابلا للقسمة (١٩٥) • والشعر الشرقى – بوجه خاص – هو الذى يطالعنا بهذا الغنى فى الصور والتشبيهات• ولذلك لان الطابع السامى لتصورات الشرقيين وحدوسهم ، يحثهم على أن يستخدموا ما هو ألمع وأبهى وأروع ما لديهم من تشبيهات وتمثلات ، ليحملوا ما يبدو لوعيهم أنه جدير بالتعظيم والتفخيم • والتمثل النثرى للأشياء Prosaic wey هو على النقيض من التمثل الشعرى ، لأن مضمونه ليس المجاز أو التمثيل الحكائى Allegory وانما الدلالة بما هى كذلك ، وبذلك يغدو التمثل النثرى مجرد وسيلة لكى يصل المضمون الى الوعى • واذا كان التمثل النثرى يخضع لقانون لدقة والوضوح ، فان التمثل الشعرى لا يحكمه قانون الدقة والتطابق المباشر مع المضمون (١٩٦) والنثر قد يستخدم بعض الصور المتكررة ، باستمرار فى الشعر ، ولكن لا يعنى هذا أنه قد دخل دائرة الشعرى ، ولذلك فان لشاعر مطالب دائما بأن يأتى بالجديد من الصور ، لان الاستعمال المتكرر لبعض الصور ينقلها النثر (١٩٧) •

(ب) التعبير اللفظى وسماته فى الشعر :

ان الجانب اللفظى من الشعر يمكن أن يكون موضوعا لتأملات لا متناهية ومعقدة ، ولكن هيجل يتوقف عند بعض النقاط الأساسية ذات الصلة بموضوعه مثل : اللغة الشعرية، النظم (الايقاع – القافية –

---

(١٩٥) Ibid : pp. 1002-1003.

(١٩٦) Ibid : p. 1005.

(١٩٧) Ibid : p. 1006.

الترابط · والألفاظ من أغنى وسائل الشعر الخارجية ، ويتأتى غناها من أن الشعر يستخدم اللغة ـ استخداما مختلفا من استخدامنا لها فى حياتنا اليوية ، ونتيجة لهذا فهو يتحاشى فى تعبيره اللغوى ، ما يعيدنا الى اللغة اليومية العادية ، ويبتعد كذلك عن لغة الوعظ الدينى ، ولنظر العلمى الفلسفى ومنهجهما · فهو يتجنب التقسيمات الواضحة ، والعلاقات التى تقيمها ملدة الفهم ومقولات الفكر حتى تكون الأشياء مجردة من كل طابع عينى (١٩٨) ، ومن الوسائل التى تستخدمها اللغة الشعرية ، استخدامها الخاص لبعض الألفاظ والأسماء بهدف التعظيم أو التصغير ، وهذا ما نجده فى مزج الشاعر بين الألفاظ ليكون صورة شعرية ، وعدم خضوعه لبعض أشكال الاعراب ، وقد يلجأ الشاعر الى استعمال مهجور الألفاظ ، (أى ما يندر استعماله فى الحياة اليومية ، أو ينحت ألفاظا جديدة ، ولكن بشرط الا يصطدم بالعبقرية القومية للغة ، أى بشرط الا يحطمها تماما ، وقد يلجأ الشاعر الى استخدام الصور البلاغية Figures of Spesch ولكن بشكل لا مبالغة فيه · ويتحكم الشاعر فى خلق لغته الخاصة عن طريق التحكم فى بنية العبارات ، فالعبارات تتعاقبها البسيط أو المعقد ، وبطابعها المتقطع أو المنساب الهادى يمكن أن تسهم فى التعبير عن المواقف والمشاعر والأهواء من كل نوع ، ويلجأ الشاعر الى ذلك لأنه من المفروض أن يشف الداخلى عن نفسه من خلال التعبير اللفظى (١٩٩) · وقد يظهر النطق الشعرى ـ لدى شعب من الشعوب ـ فى وقت لم تكن قد تكونت لغته بعد ، وتكون فى حالة التكوين فى الشعر ، ولذلك قد يستخدم الشاعر هنا تعبيرات ستنحى فيما بعد عن دائرة الشعر ، وتستخدم فيما بعد فى النثر ، ولكن الشاعر حين كان يستخدمها كانت جديدة ، ولذلك يكون الشاعر ـ حينذاك ـ أول من يفتح فم شعبه،وأول من يقيم جسرا بين المتمثل واللسان (٢٠٠)· لذلك تبدو لنا طريقة هوميروس ودانتى فى لغتهما الشعرية بسيطة وعادية ، لان كلا منهما كان يعبر عن التمثل بالألفاظ التى تلائمه ، وفى نفس الوقت يعطى كل منها لغة شعرية حية لشعبه· ولكن بعد أن يتوافر للناس لغة نثرية مكتملة التكوين لاستعمالات الحياة اليومية فانه يجب على التعبير الشعرى ـ كى يثير الاهتمام ـ أن يبتعد عن اللغة العادية ، ويصنع لنفسه تعبيرات جديدة أسمى وأغنى،ونتيجة لهذا،فان الأشعار

---

(١٩٨) انظر : Ibid : p. 1007.

(١٩٩) Ibid : p. 1008.

(٢٠٠) Ibid : p. 1009.

التى رأت النــور لدى شعوب تمتلك لغة نثرية متطورة تختلف بشــكل جوهرى عن أشعار الشعوب التى كانت من الأصل ليس لديها هذه اللغة النثريــة المتطورة • وحين يفرط الشــاعر فى خلق لغة خاصــة ، فيهتم بالبـــلاغة والزخرفة اللفظى ، على حســاب الحقيقــة الداخلية فانه يركز اهتمامه على الشكل الجميل والتعبير المصقول ، والحرص على تقديم لغه أنيقة ساحرة • ولهذا نجد بعض الشعوب قدمت أعمالا شعرية تتسم بطابع بلاغى صرف ، وهذا ما نجده فى اللغة اللاتينية بشــكل خاص ، لاسيما لدى شيشرون Cicero (١٠٦ ـ ٤٣ ق٠م) ولدى هوراسيوس Horace (٦٥ ـ ٨ ق٠م) ، وفرجيلوس Virgil (٧٠ ـ ١٩ ق٠م) الذين نجد لديهم قدرا لا بأس به من التكلف والتصنع ، بل ويمكن أن نرى فى أعمالهم مضمونا نثريا مغلفا بزينة خارجية محضة ويرجع هيجل السبب فى ذلك الى أن الشعراء الذين يفتقدون العبقرية كانوا يحرصون على ابراز البلاغة اللفظية ، والمؤثرات الصوتية ، لأن التعبير الشــعرى الحقيقى يبتعد عن الزخرف البــلاغى المبــالغ فيه ، ويحرص على ابراز الطابع الحر ، بحيث يوحى لنا أن الشعر ينبثق من تلقاء نفسه (٢٠١) •

هذا بخصوص اللغة الشعرية ، أما عن النظم Versification فيرى هيجل أن الشعر يحتاج الى الوزن ، أو الى القافية Rhyme وليس كل نظم هو شعر ، فالنثر المنظوم ليس شعرا ، لأن المضــمون ليس شعريا ، والشرط فى المضمون الشعرى أن يكون قابلا ـ فى الأساس ـ لان يصاغ فى صورة شعرية (٢٠٢)، والنظم ـ فى حد ذاته ـ ليس عقبة أمام الاندفاع الحر للشاعر ، لان الموهبة الفنية تتحرك وســط موادها الحسية ، والعنصر الحسى الذى تمثله صوتية الألفاظ فى الشعر هو جزء من الفن ، وهو يجعل الشعر يختلف عن اللغة العادية ، ويبدو فى مظهر حى، واذا كانت الصوتية الحسية للألفاظ فى ترابها تتحرك فى اللانظام، فان مهمة الشاعر أن يحيــل هذا اللا نظام الى نظــام ، وأن يفرض على الألفاظ حدودا حسية ، وأن يرسم لتصوراته الجماليــة وبنيتها اطارا صوتيا والنظم لشعرى هو موسيقى نفيد فى اضفاء رنين على التمثلات فى تعاقبها ، ولهذا فان وزن البيت يفترض فيه أن تعبر عن النبرة العامة ، والنفخة الروحية للقصيدة برمتها ، سواء أعطى للبيت الشعرى شكل

(٢٠١) Ibid : p. 1010.

(٢٠٢) Ibid : p. 1011.

الايامبوس، أو التروخايوس Trochee (*) وهناك نسقان فى النظم (**)، النسق الأول : وهو نسق النظم الايقاعى Rhythmic Versification ويعتمد هذا النص على الموسيقى العميقة فى داخل العمل الشعرى ، وهو لا يعتمد على القافية بشكل أساسى ، لانه يعتد على المدة الثابتة للمقاطع تبعا لطولها أو قصرها ، والتركيب بينهما بنسب متفاوتة وطبقا لاوزان متنوعة ، ويتم التحريك الايقاعى عن طريق النبرة والوقفة ، والصوتية التى تصدر فى هذا لنسق تصدر فى قلب هذه لحركة الداخلية دون أن تنتهى الى قواف ، أى أن الموسيقى الداخلية تنجم عن المدة والحركة فى الزمن ، والنسق الثانى : هو عكس النسق الأول ، لانه يبرز صوتيـة الحروف الثابتة والمتحركة (٢٠٣) ٠

وكذلك صوتية الألفاظ بجملتها ، على اعتبار أن تشكيلات الحروف والمقاطع والألفاظ مرتبة جزئيا بحسب قانون التكرار القياسى لصوتية واحدة ، أو متماثلة جزئيا حسب قاعدة التناوب ٠ ويستخدم الشاعر وسائل كثيرة لتحقيق هذا النسق مثل الجناس الاستهلاكى Alliteretion والسجع Alliteration والقافية Rhyme يرتبط النسقان ـ وهما النسق الايقاعى للمقاطع ، ولايقاعى للصوتيات ـ ارتباطا وثيقا بعلم العروض Prosody (*) فى اللغة ـ سواء ارتكز على طول المقاطع أو قصرها ، أو على النبرة المنطوقة ، بالارتباط مع دلالة المقاطع ، ويتسع المجال لتراكيب شتى بين التوالى الايقاعى Rhythmical Progress وتشكيل الصوتيات المستقلة Independently Arranged Sound (٢٠٤)

(*) تفعيلة فى العروض الاغريقى واللاتينى مؤلفة من مقطع طويل وآخر قصير ٠
See : Hege : op. cit., p. 1016.

(**) عارض ليسنج (١٧٢٩ ـ ١٧٨١) هذه النظرة فى كتابيه ، لاوكوون ، والدراما الهامبورجية حيث عارض الكلاسيكية الفرنسية والشعراء الفرنسيين فى التزامهم النظم فى أشعارهم واقترح جمالية جديدة ، مستوحاة من الدراما الشكسبيرية ، ونادى فيها بأن يستخدم النثر فى التراجيديا ، وقد أخذ جوته وشيلر برأى ليسنج ولاسيما فى أعمالهما المبكرة ولكن ليسنج تراجع عن رأيه ، فكتب مسرحية ناثان الحكيم من خلال بحر الايامبوس (بحر شعرى لاتينى قديم) وقد تراجع جوته وشيلر أيضا عن هذا فى أعمالهما المسرحية بعد ذلك ٠

(٢٠٣) Ibid : p. 1015.

(*) هو المصطلح الذى يطلق على مجموع الوسائل التى يمكن بها تحليل الكلام الى عناصره الصوتية والارتقاعية ، انظر مجدى وهبه : معجم مصطلحات الادب ، ص ٤٤٦ ٠

(٢٠٤) Hegel : op. cit., p. 1014.

يمثل القافية للشعر الرومانتيكى ــ بشكل خاص ــ ضرورة حقيقية ، لان حاجة النفس الى ادراك ذاتها ، تفصح عن نفسها ــ على نحو أشمل ــ فى توازن القافية Assonance Rhyme ، للقوافى ، ويكون همها الأوحد من خلال ترديد الأصوات ، هو أن تردنا الى أنفســنا • وعن طريق القافيــة ، يقترن النظم من التعبير الموســيقى ، ويحررنا من الجانب المادى للغة ، بمقاطعها الطويلة والقصيرة (٢٠٥) ولكل لغة امكانية خاصة بها فى مجال ابراز الصوتيات ، فمثلا اللغة اللاتينية مختلفة فى تكوينها ، فهى تركز على الجانب الايقاعى ، وليس على القافية ، ولذلك يجرى الشاعر عدة تحويلات عليها ، لكى تتمشى مع القافية السائدة فى اللغتين الفرنسية والايطالية • ولذلك فان الرومان لم يستطيعوا أن يسيروا على نهج الشعر الاغريقى ، وبحوره ، الا بعد أن تمكنوا من دراسته ، ويورد هيجل مثالا على ذلك ، من شعر هوراس باللغة اللاتينية : لا يكفى أن تكون القصيدة جميلة، بل ينبغى أن تكون مؤثرة ، وأن تقود نفس السامع الى حيث يطيب لها (٢٠٦) •

ويرصد هيجل تطور القافية حتى وصلت الى احلال النظم المبنى على القافية محل النظم والايقاعى القديم فى أعقاب الغزوات الحربية،وما استتبع ذلك من تحلل للغات القديمة (*) وترجع القافية ــ فى أصولها الأولى ــ الى علم العروض القديم عند الاغريق ، وينفى هيجل أن يكون الغرب قد أخذ من العرب هذا المبدأ النظمى « القافية » ، لانه يرى أن الشعر العربى العظيم قد تأخر فى نشأته عن ظهور القافية فى الغرب المسيحى ، بل وينفى أن يكون هناك احتكاك قد حدث بين الغرب والشعر الجاهلى • وهو يرى أن الشرق الأسلامى أيضا لم يأخذ القافية من الغرب ، وأن كل شعر بهما نشأ بعيدا عن التأثر بالآخر وهذه القضية تحتاج الى دراسة من قبل الباحثين المتخصصين فى تاريخ وأصول اللغات وعلم اللغة المقارن •

---

(٢٠٥) Ibid : p. 1023.

(٢٠٦) Ibid : p. 1024.

(*) حاولت ان أبسط هذا الجزء الصعب الذى يدرس فيه هيجـل تطور النـظم والقافية ، من خلال فهمه لتاريخ اللغات القديمة والحديثة، وتطور استخدام الايقاع والوزن والنبر ، وقد اخذت من هذه الأجزاء ما يفيد خطة البحث الرئيسية ، لأن هيجل يطرح موضوعات غاية فى التعقيد ، تحتاج الى تفصيل طويل ، ومثـال ذلك تحليله للألفـاظ والنبر والمقاطع الصوتية التى تتكون منها الألفاظ ، والعلاقة بين الحروف الساكنة والمتحركة ويتتبع هذا حتى فى اللغة السنسكرتية •

ويرى هيجل أن النظم الايقاعى هو طريقة فى الكتابة تطورت عن الشعر الاغريقى ولقد بدأت بالجناس ثم بالسجع ثم بالقافية بالمعنى المحدد لهذه الكلمه • والجناس Alliteration كان سائدا فى الشعر الاسكندنافى القديم ، والطابع الغالب الذى يقوم عليه الجناس هو طابع الحروف الساكنه ، أما السجع Assonance فهو قرب للقافيه لانه عبارة عن تكرار لحروف لها صوتية واحدة ، فى وسط ألفاظ مختلفة ، أو فى نهايتها• وليس من الضرورى أن يختتم البيت بهذه الألفاظ ، بل من الممكن ان تاتى فى مواضع أخرى من البيت الشعرى ، ولقد ازدهر السجع لدى الشعوب الرومانيه والأسبانية ، لأن لغتهم غنية صوتيا ، بحيث تسمح بتكرار أصوات بعينها (٢٧) والقافية (**) تحقق ما لا يستطيع أن يحققه الجناس أو السجع ، ويعتبر الشعر الغنائى من بين الانواع الشعرية الخاصة الذى يكون أكثر استعمالا للقافية بحجم داخليته ، ونمط تعبيره الذاتى ، ولهذا تأخذ هذه الطريقة فى استعمال القافية شكل جمع بسيط أو متفاوت التعقيد بين الأدوار الشعرية •

الأنواع الشعرية المختلفة :

ان الشعر بوصفه فنا كاملا يتعامل مع مواد لا تفرض عليه نمط تنفيذ معين ، ولذلك يمتلك الشاعر القدرة على استخدام أشكال وأنماط انتاج فنية بالغة التنوع ، ولهذا فان تمايز الشعر الى أنواع مختلفة يتأتى من طبيعة الابداع الشعرى نفسه ، فكل نوع من الأنواع التى سنقف عندها ، سنجد أنها مرتبطة بمضمون ما لا يمكن تقديمه ــ وسط حالة العالم السائد ، وموقع الفرد منها ــ الا من خلال النوع الذى يلائمه • وأول هذه الأنواع الشعرية التى تعرض عملية العالم الروحى للتمثل الداخلى هو الشعر الملحمى Epic Poetry الذى يماثل النحت ، لأنه يقوم بنفس الدور الذى كان يقوم به النحت ، فهو يقدم صور التمثل النحتية ، على أنها متعينة بأفعال البشر والآلهة ، بحيث يصور الشاعر كل ما يقع جزئيا من القوى

---

(٢٠٧) انظر : Ibid : pp. 1029-1030.

(**) القافية Rhyme فى اللغات الاوربية هى تكرار اصوات متشابهة أو متماثلة فى فترات منتظمة ، وغالبا ما تكون فى أواخر الابيات الشعرية • ويعدد د• مجدى وهبه عددا وفيرا من القافية مثل : قافية التكاير Rime Batelee والقافية المزيلة Rime Covee والقافية المتوجه Rime Couronnee والقافية الامبراطورية Rime Empeliere والقافية المجنسة Rime Riche وغيرها ، وقد اشار هيجل الى كثير منها •

الالهية والبشرية ، « فالشاعر يسترجع الأحداث ، ليعرض أمامنــا عالما موضوعيا من الموضوعات والأشخاص والأحداث » (٢٠٨) ، دون أن يقحم ذاتــه فى القضــية الملحمية ، ويقوم الشــاعر بدور الراوى Rhapsode وهذا الشعر له طريقة خاصة فى الالقاء تعتمد على الراوى (وهو الراوى المحترف للقصائد الملحمية القديمة الذى يتلو القصــائد بصورة آلية) ، أما الشعر الغنائى Lyric Poetry فهو على النقيض من الشعر الملحمى ، فاذا كان مضمون الشــعر الملحمى هو الموضوعى ، فان مضمون الشــعر الغنائى هو الذاتى ، أى العــالم الداخلى ، والنفس الجياشة بالعواطف ، التى لا تسعى الى العمل ، وانما تسعى الى التعبير عن الذات ، واذا كان الشعر الملحمى يقوم بدور النحت،فان الشعر الغنائى يقوم بدور الموسيقى، لأن من يلقى الشعر الغنائى ، لا يلقيه بطريقة آلية ، وانما بشكل موسيقى ، فيفرض تبدلات متنوعة فى طبقات الصوت ، حتى يشعر السامع ان هذه التمثــلات جزء لا يتجزأ من ذاتيتــه • أما الشــعر الدرامى أو التمثيــلى Dramatic فهو يجمع بين النوعــين الســابقين ، فالموضوعى يظهر لنا الذاتى ووحدتــه معــه • ولهذا فهو ذاتى Subjective وموضــوعى Objective فى آن واحــد ، فهو ذاتى بأصوله الداخلية وكشفه للأسرار الداخلية للأفراد ، وموضوعى بتحقيقه الخارجى ، والشعر الدرامى يشتمل على قسم غنائى ، وفيه تفصح الشخصية عما هو خاص بها ، ويحتوى على قسم ملحمى ، لان الشخصية لا تعيش فى فراغ ، وانما تعتمد على أنشطتها فى الحياة الواقعية ، والعالم الخارجى ، وهى تتصارع أيضا مع شخصيات أخر (٢٠٩) وقد تطور هذا النوع من الفن حين دفع الفن الى التعبــير عن الشعور الذتى بالعمل ، أى عن طريق الايماء والاشارة الى درجة الاستغناء عن الكلام ، حتى وصل الى فن التمثيل الايمائى « البــانتوميم Pantomine الذى يحــول الحركة الايقاعية للشــعر الى حركة ايقاعيــة وتصويريــة للأعضــاء (٢١٠) •

(أ) الشعر الملحمى : Epic Poetry

ان البدايات الأولى للشعر الملحمى ظهرت فى الابيجرامات Epigraph والقصائد التعليمية والفلسفية التى تشرح أصــل الكون والآلهة ، والتى تقتبس مضمونها من ميادين خاصة من الطبيعة والحياة الانسانية لتعطى

---

(٢٠٨) سيتس : فلسفة هيجل ، ص ٦٥٢ • Hegel : op. cit., p. 1037.

(٢٠٩) Ibid : p. 1038.

(٢١٠)

فى عبارات مكثفة تمثيلا منفردا أو اجماليا عما هو دائم ، وحقيقى ، ولكن هذه البـدايات كانت تحتوى فقط على نبرة ملحمية ، ولكن مضمونها لم يكن كله ملحميا ، أو شعريا • لأن ما هو شعرى حقا هو الروحى العينى الذى يتبدى فى شكل فردى ، والملحمة حين تروى ما حدث ، وما هو واقع، فانها تنطوى على أحداث كثيرة تتصل من خلالها بالعـالم الكامل لأمة من الأمم ولعصر من العصور ، ولهذا فان مجمل تصور أمة من الأمم للعـالم والحياة هو الذى يحدد مضمون الملحمة وشكلها (٢١١) ولذلك تقدم الملحمة لنا الوعى الدينى للروح الانسـانى ، وتقدم أيضـا الحياة الاجتماعيـة والسياسية بجوانبها المختلفة لأمة من الأمم، ولهذا فهى تقدم الكلى والفردى، وتؤلف كلا عضويا ، تتلاحـق وقائعه فى هدوء موضـوعى ، ولا يتدخل الشاعر ـ كاتب الملحمة ـ ولا يسفر عن نفسه ، فلا يقدم تعليقاته الخاصة أو شروحه ، أو وجهة نظره فيما يرويه من أحداث ، لان المهم هو أن يظهر لنا من خلقه ، وليس الشـاعر نفسه ، ومن هذه الزاوية ، نجد أن شعر الملاحم هو ضد الشعر الغنائى ، لان العنصر الهام والأساسى فى الشعر الغنائى هو شخصية الشاعر » (٢١٢) ، ويرى هيجل أن الملحمة هى ديوان الشعر لأى شعب من الشعوب ، وهى كتابه المقدس ، ولهذا فان لكل أمة كبيرة كتبا كثيرة من هذا النوع الذى تعبر فيه عن روحها الأصلية ، والملاحم هى الأساس الحقيقى الذى ينهض عليه وجدان شعب من الشعوب ، ومن الملاحـم التى يشير اليها هيجـل كنماذج ملحمة الرامايانـا Ramayena وملحمة المهابهاراتا Mahabharta والالياذة Iliad والاوديسـا Odyssey (٢١٣) •

ويعبر الوعى الساذج Child Dlik cons لشعب من الشعوب عن نفسه للمرة الأولى فى القصيدة الملحمية ، بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، تظهر الملحمة الحقيقية حين يخرج الشعب من حالة الحذر ويشعر بيقظـة روحية ، ورغبة فى خلق عالم خاص به يعبر فيه عن نفسه ، ويمثل طريقته فى التفكير والحياة • ولهذا تكون الارادة ، والعاطفة كلا لا ينقسم (٢١٤) ، ولكن حين ينفصل الأنا الفردى عن الكل الجوهرى للأمة وحالاتها وطرائقها فى التفـكير ، وأعمالها ومصـارها ، وحين يتـم ـ فى الانسان نفسـه ـ الانفصال بين الارادة والعاطفة ، فان الشـعر الملحمى يخلى مكانه للشـعر

---

(٢١١) Ibid : pp. 1039-1041.

(٢١٢) ستيس : فلسفة هيجل : ص ٦٥٢ •

(٢١٣) Hegel : op. cit., p. 1045.

(٢١٤) Ibid : p. 1045.

الغنائي والشعر الدرامي • وهذا يعني أن الملحمة - عند هيجل - مرتبطة أساسا بوضع الفرد في المجتمع ، وعلاقته بالجماعة التي ينتمي اليها ، بحيث يشعر الفرد بأنه جزء من الكلية التي تشكلها الحياة العاطفية والعقلية • ولهذا فان العصر البطولى Heroic Age ، وهو المعبر عن الملحمة ، وتنتج في ظله ، لأنه يسود فيه البطل الملحمي الذى لا يعرف الانفصال بين الآنا الفردى والكل الاجتماعي ، ولا يعرف التناقض بين الهوى والعاطفة • ولهذا فان الشعب يملك منذ حقبته البطولية - بما هى كذلك - فن تصوير ذاته في صورة شعرية • ولذلك فان على الشاعر الملحمى أن يرتبط بموضوعه ارتباطا وثيقا على النحو الذى يكون فيه مرتبطا بالكل ، بمعنى أنه يجب على الشاعر أن يحيا بجماع نفسه في الظروف والشروط التى يصفها ، وأن يشاطر العصر الذى يتغنى به فى معتقداته وطريقته فى التفكير ، وألا يتدخل فى عرض موضوعه ، لأنه اذا انفصمت الصلة بين عقيدة الشاعر وحياته ، وتمثلاته الواقعية من جهة ، وبين الأحداث التى يصفها من الجهة الثانية ، فان القصيدة تتفكك بالضرورة وتفقد طابعها الملحمى (٢١٥) •

ويعيد هيجل شرح عبارة هيرودتس الشهيرة ، وهي أن هوميروس وهزيودوس هما اللذان منحا الاغريق آلهتهم ، بمعنى أن الحرية والجرأة فى الخلق لدى الشاعرين ، قد ساعدتاهما فى صياغة الديانة اليونانية على نحو تكون واضحة وضوحا كليا لدى الشعب اليونانى وتعبر عن الوعى القومى بكل جانبه الدينية والسياسية والاجتماعية (*) فاذا كان هيرودتس قد شغل نفسه بالبحث عن مصادر الديانة اليونانية فى الماضى ، وفى الشعوب المجاورة مثل مصر ، فان شعراء الملاحم الاغريقية اهتموا بصياغة الوعى الاغريقى فيما يتصل بديانته • ولذلك فان عصر الملحمى يبدأ حين يفلح الشاعر فى طرد العناصر الداخلية والغريبة عن روح شعبه ، بحيث يكتشف الجوانب الجوهرية فى شعبه بألفة حقيقية ، حتى اننا لا نشعر بوجود الشاعر ، ونحن نقرأ الالياذة والأوديسا ، ولكن نتمثل الروح اليونانية • ويرى هيجل أن القصيدة الملحمية بوصفها أثرا فنيا حقيقيا لابد

---

(٢١٥) Ibid : p. 1947.

(★) يرى هيجل ان هناك نوعين من الواقع القومى لكل شعب ، اولهما : الواقع الوضعى الذى يبين الشروط الجغرافية والمناخية والطبيعية التى يعيش فى ظلها شعب معين ، وثانيهما : جوهر الوعى القومى الذى يجد تعبيره فى الأسرة والدين والحياة القومية ، والقصيدة الملحمية لا تهتم بالجانب الوضعى الا بقدر ما يتصل بجوهر الوجود القومي لشعب ما ، وتركز على الواقع الذي يعكس الوعي القومى بكل ابعاده •

أن تكون من صنع فرد واحد (*) ، فهي وان عبرت عن روح شعب بأسره ، رغم أن روح العصر وروح الأمة هما اللذان يشكلان العنصر الأساسي لها ، الا أنها ليست من صنع هذا الشعب كله ، وانما من صنع بعض فراده فقط الا أن العبقرية الفردية لشاعر يعي هذا الروح ومضمونه معا بوصفهما جزءا من حدسه الخاص ويظهرهما في أثر فني. ولهذا فان تحليل القصائد الملحمية لروح الشعب الذي أنتجها ، ونتيجة لهذا فان جملة القصائد الملحمية الموجودة في العالم تؤلف التاريخ الكوني بأجمل ما فيه ، وأكثره نبضا وأعظمه حرية ، ولكي يكون الشعر الملحمي القومي قادرا على أثارة اهتمام الشعوب الأخرى والعصور الأخرى أيضا ، فلابد أن يكون العالم الذي يصوره ليس مجرد عالم قومي خاص ، بل عالما تعبر فيه الكلية الانسانية عن نفسها ، وتجد انعكاسها في هذا الشعب الخاص ، وفي أبطاله ومآثرهم (٢١٦) . وهذا ما نجده في الالياذة والأوديسا ، وفي الكوميديا الالهية لدانتي ، والملحمة بوصفها الكتاب المقدس لشعب ما ، فان الموضوع الذي يصلح لها لابد أن يتصف ببعد كلي تاريخي ، وبنقطة تحول لدى هذا الشعب مثل الصراع بين الأمم في الحروب التي تحمل مطلبا قوميا ، بينما الصراع بين الأفراد في الأسرة والوطن الواحد ، يمثل موضوع الشعر الدرامي . ولهذا فان ما يؤلف خلفية العالم الملحمي هو مشروع قومي ، يمكن أن تفصح فيه الأمة عن نفسها عن الملامح الكلية للروح القومي .

التطور التاريخي للشعر الملحمي :

The Historical Development of Epric Poetry

ان الشعر الملحمي شأنه شأن فن النحت قد وجد عصره الذهبي لدى الاغريق ، وذلك لأن الشعر الملحمي يمت بصلة قربى الى النحت من ناحية مضمونه الجوهري ، ومنظوره الخارجي ، ولهذا لم يكن من قبيل الصدفة أن يبلغ الشعر الملحمي — مثل النحت — ذروة كماله لدى الاغريق ويميز هيجل بين ثلاث مراحل رئيسية في التطور التاريخي للشعر الملحمي بشكل اجمالي : الشعر الملحمي الشرقي بطابعه الرمزي ، والشعر الملحمي لدى

(*) أنظر مناقشة لهذه القضية في كتاب د. عبد المعطي شعراوي ، أساطير اغريقية ، ص ١١ — ١٢ .

(٢١٦) Hegel ; op, cit, p. p. 1049.

الاغريق ، ومحاكاة الرومان له ، والشعر الملحمي الرومانتيكي لدى الشعوب المسيحية (٢١٧) ٠

ويتسم الشعر – لدى الشعوب الشرقية – بذوبان الوعي الفردي في الواحد ، وفي الكل ، ولا نجد الملاحم بالمعنى المحدد لهذه الكلمة الا في الهند ، والشرق العربي وفارس ٠ حيث تتخذ لديهم أبعادا هائلة ، أما الصينيون فلا يملكون ملحمة قومية ، لأن النثر كان هو طابع تصورهم للعالم والحياة ، وأيضا لأن أفكارهم لم تكن تصلح للتعبير الفني ٠ بينما نجد لدى الهندوس ملاحم حقيقية ، تعتمد على أفكارهم الدينية مثل الرامايانا والمهابهارتا ، وهما اللتان تتضمنان بوجه خاص عرضا للرؤيه الهندوسية للعالم (٢١٨) ٠ وقد دلل العرب – منذ البداية ، على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة ، وهذا ما يتضح في الأشعار المعرفة باسم « المعلقات » (وهي مجموعة من الأشعار كانت تعلق على أستار الكعبة قبل البعثة المحمدية) ، ويعبر هيجل عن اعجابه بالشعر العربي فيقول :

« هذا الشعر الشرقي ، شعر حقيقي ، برىء من الاختلافات الغريبة ، ومن النثر ، ويخلو من الأساطير ، ومن الالهة والشياطين والجن والعفاريت » (٢١٩) أي بريء من الأشياء المعروفة عن الخيال الشرقي ، ويرى هيجل أن الطابع البطولي والملحمي للشعر العربي ، قد بدأ يختفي بعد الفتوحات الاسلامية ، وبدأ يحل محله قصص تعليمي وأمثال وحكم ، فظهرت حكايات ألف ليلة وليلة ومقامات الحريري ٠

أما في فارس ، فقد ظهرت الأشعار الملحمية ، بعد أن أدخل الاسلام على اللغة الفارسية تحولات عديدة ، ونجد لدى الفرس ملحمة الشاهنامة Shohnama التي نظمها الفردوسي ٠ ويرى هيجل أن الاسلام قد أعطى لشعراء الفرس الشعور بالحرية في معالجة للموضوعات التي يتناولوها ، وهذا ما ظهر في أعمال نظامي (٢٢٠) ، وسعدي (٢٢١) ، وجلال الدين

---

(٢١٧) Ibid : p. 1093.

(٢١٨) Ibid : p. 1095.

(٢١٩) Ibid : p. 1097.

(٢٢٠) نظامي : من شعراء الفرس (١١٤٠ – ١٢٠٣ – له تأثير كبير في تطور الأدب الفارسي وأشهر كتبه يحمل الرقم خمسة ، وهو من خمسة أقسام وهم : مخزن الأسرار ، وخسرو وشيرين ، وليلى ومجنون ، اسكندر ، وهفت بايكار ٠

الرومى (٢٢٢) • أما الملحمة الاغريقية ، فلقد بلغت ذروتهـا فى الملاحم الهوميرية ، ولكن الشعراء التأريخيين الذين جـاءوا بعد هيروميردس ، ابتعدوا شيئا فشيئا عن هذ العرض الملحمى ، فظهر التفكك فى الرؤية القومية للعالم ، وفى الوحدة الشعرية للأحـداث ، واقترب فنهم من فن المؤرخين النثرى • أما الشعر التالى الذى ظهر بعد عصر الاسكندر فقد اتجه نحو القصيدة التعليمية ، وكان هذا الاتجـاه هو بمثابة النهاية للشعر الملحمى الاغريقى ، وحاول الرومان ان يقلدوا الاغريق ، فظهرت أشكال مصطنعة من الالياذة ، ولهذا يميز هيجل بين الملحمة بالمعنى المحدد لهذه الكلمة وهى عند الاغريق Epopoiia وبين القصيدة الملحمية عند الرومان Epos ، وهى شكل متأخر ومتكلف من الملحمة (٢٢٣) •

أما القصيدة الملحمية الرومانتيكية ، فقد حاولت بعث روح جديدة فى الشعر الملحمى عن طريق العقيدة والرؤية الدينية للعالم ، ومن خلال رصد أفعال ومصائر شـعوب جديدة ، وهذا ما نجده فى « الكوميديا الالهية » لدانتى ، التى تعتبر الملحمة الفنية الحقيقية للعصر الوسيط والكاثوليكى (*) •

(ب) الشعر الغنائى : Lyric Poetry

اذا كانت الذاتية تختفى فى الشعر الملحمى وراء موضوعية الأحداث الكلية ، فان الذاتية تظهر فى الشعر الغنائى ، لأنها المبدأ الرئيسى الذى يرتكز اليه ، فلقد ولد الشعر الغنائى نتيجة الحاجة الى التعبير عن الذات ، وادراكها عبر الحياة الداخلية لروح الفرد • واذا كانت القصيدة الملحمية

---

(٢٢١) شيخ مصلح الدين سعدى : شاعر فارسى نحو (١١٩٣ ـ ١٢٩١) ، قضى ثلاثين عاما فى التصوف ، من اشهر كتبه ، ستان ، وجولستان ، والديوان •

(٢٢٢) جلال الدين الرومى : شاعر ومتصوف فارسى (١٢٠٧ ـ ١٢٧٣) أسس الطريقة المولوية فى التصوف الفارسى ، له كتاب المثنوى ، وهو من أهم كتب التصوف الايرانى وترجم الى اللغة العربية •

(٢٢٣) Ibid : p. 1102.

(*) ان الفرق بين الملاحم القديمة والملاحم الحديثة يبين لنا ان الشاعر فى الملاحم القديمة كان اكثر ارتباطا بعصره ، وبالشعب الذى ينتمى اليه ويعبر عنه ، بينما نلاحظ فى الملاحم الحديثة ، مثل الفردوس المفقود لميلتون ، (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤) ، والنوحيادة لبودمر (١٦٩٨ ـ ١٧٨٣) ، والمسحيادة Messiah كلوبستوك Klopostock والهنريادة لفولتير (١٦٩٤ ـ ١٧٧٨) ان هناك مسافة بين المضمون ، وبين التأملات التى يقدم بها الشاعر الأحداث والأشخاص •

تعبر عن روح الأمة بكاملها ، فان القصيدة الغنائية تعبر ـ بالضرورة ـ عن شخصية جزئية معينة ، وعن مشاعرها الخاصة ، وأحزانها وأفراحها (٢٢٤) وإذا كان الشعر الملحمي لا يمكن انتاجه الا في ظروف خاصة تمر بها الأمة ، بحيث يتجمع الأفراد من من خلال حدث كلي يعبر عنه الشعر الملحمي ، وهذا ما يتضح في العصر البطولي ، فان الشعر الغنائي ـ بوصفه الشعر الذي يعتمد على الذاتية الفردية ، يمكن أن يوجد في جميع حقب التاريخ القومي ، ولاسيما في الفترات التي يتعمق ويزداد احساس الفرد بتوحده واغترابه عن الكل الاجتماعي الذي ينتمي اليه ، وهذا ما يبين لنا ارتباط نشأة كل نوع من أنواع الشعر بالحالة الحضاريه للأمة ، وقد أشار هيجل صراحة الى هذا ، وهو بصدد تحليل كل نوع من أنواع الشعر ، ولاسيما الشعر الغنائي فقد تحدث عن العلاقة بين مستوى الوعي والثقافة ، وبين المشاعر والأفكار السائدة في الشعر الغنائي (وهذا يعني أن تحليل الأغاني والشعر الغنائي في فترة ما يتيح لنا أن نفهم مستوى الوعي ونوعية الثقافة السائدة ، وتصور الأفراد لمشاعرهم وأفكارهم) . والأزمنة لولادة الشعر الغنائي ولتطوره ، هي التي تتصف بحياة ذات طابع نثري ، وثابت ، حيث يكف الفرد عن الامتزاج مع الواقع الخارجي ، ويكتفي بتأمل ذاته ، والغوص في داخله . ولكن هذا لا يعني انفصال الشاعر عن شعبه ونظرته للأشياء ، وانما الشعر الغنائي ـ شأنه شأن كل شعر حقيقي ـ يعبر عن المضمون الحق للنفس الانسانية ، من خلال ابراز الجوانب الخصوصية فيها ، بحيث يعبر الشاعر عن نفسه وأفكاره ، ولا يتوارى تماما ، كما هو الحال في الشعر الملحمي (٢٢٥) . وقد يسلخ الشاعر الغنائي نفسه عن الواقع النثري المحيط به الذي يرفضه ، ليستمد من الخيال المستقل عناصر عالم شعري جديدة ، وذلك لكي يخلق عالما جديدا يكون هو التعبير الحي عن الداخلية الانسانية . ولهذا فان الوحدة العضوية للقصيدة الغنائية لا تستمد من الواقع الموضوعي التاريخي ـ كما هو الحال في الملحمة ـ وانما تستمد من الحركة الداخلية للنفس ، ولهذا فان الحالة النفسية الخاصة أو التأملات العامة ، هي التي تؤلف المركز الذي يصبغ مجموع القصيدة بلونها الخاص ، وتعين للشاعر المظاهر التي يجب أن يعرضها ، والكيفية التي سيربط من خلالها بعضها ببعض .

ونتيجة لهذا الطابع الذاتي الذي يتميز به الشعر الغنائي ، فان شخصية الشاعر الغنائي تكون موضع الاهتمام ، وتعلن عن حضورها

---

(٢٢٤) Ibid : p. 1111.

(٢٢٥) Ibid : p. 1113.

المكثف في القصيدة • فمثلا نحن نذكر بندراس بوصفه شاعرا غنائيا ، ولا نذكر هوميروس ــ الذى اختفي نفسه وراء أعماله ــ حتى شكك النقاد في وجوده في الأصل ، بوصفه شاعرا محلميا ، وذلك لأن الأثر الفنى الغنائي ينظر اليه بوصفه من نتاج الخيال الذاتي • واذا كان البحـــر السداسى بمساره الحي والمتحرك هو أنســب الأوزان الشعرية للشعر الملحمى ، فان الشعر الغنائي لايتقيد ببحر واحـــد ، لأن مادة القصيدة الغنائية تتألف من الحركة الداخلية للشاعر ، وهى حركة لهـــا تقلباتها المختلفة ، وبالتالى لا يمكن أن تثبت على حركة واحدة • ويحرص الشاعر الغنائى على اضفاء الطابع الروحى Spiritual على الموضوعات التى يتنـــاولها بواســـطة الدلالة الداخليـــة Inner والتشـــديد النبرى Stress للصـــوتيات ، بمعنى أن الكلمـــة نفسها تصبح لحنا فغليـــا وغناء حقيقيا (٢٢٦) ، ولأن الموسيقى هى وحـدها القـــادرة تحقيق هذا بشكل حسى ، ولهذا نجد الشعر الغنائى مصحوبا ــ غالبا ــ بالموسيقى فيما يتصل بادائه الخارجي •

وتؤلف الأغنية الشعبية Folk Song ضربا رئيســيا من ضروب الشعر الغنائى ، وان كان يقترب ــ من حيث طابعها العام ــ من الشعر الملحمى ، لأننا نجد فيها أن الخصوصية القومية تعبر عن نفسها ، والشاعر قد يذوب فيما يبدعه ويتلاشى ، وهذا ما يفسر مدى الاهتمام بدراســـة الشعر الشعبى فى أيامنا هذه ، عن طريق جمع الأشعار الشعبية من شتى مصادرها ، ومحاولة النفاذ ــ من خلالها ــ الى روح الشعوب والى رؤيتها عن العالم والحياة ، ولقد اهتم جوته وهردر بهذا (٢٢٧) •

أما عن أنواع الشعر الغنائى بالمعنى المحدد للكلمة ، فيشير هيجل الى المدائح الدينية ـ Paens ـ حيث يستغرق الشاعر فى التأمل العام لله ، فيقدم التسابيح والمدائح الدينية ليوصل فكرته عن قدرة الاله الذى يمجده (٢٢٨) • ويشير أيضا الى نوع آخر هو Odes الأدوات (*) ، والليدات Lieder (وهى قصيدة غنائية يعبر فيها الشاعر عن الحياة

---

(٢٢٦) Ibid : p. 11136.

(٢٢٧) Ibid : p. 1137.

(٢٢٨) Ibid : pp. 1138-39.

(*) القصيدة الأود Ode عند الاغريق هى كل مقطوعة شعرية نظمت لكى تلحق ثم اقتصر معناها على القصائد الغنائية فى موضوعات المدح او الفخر ، ولقد طورها بنداروس Pindaros (٥٢٢ ــ ٤٤٢ ق٠م) ، وعند الرومان ، تعنى عند الشاعر

الداخلية ، وهى مرتبطة بالتعبير عن موقف واحد ، وخير مثال لها قصائد جوته بهذا الاسم) وهناك أنواع أخرى من الشعر الغنائى مثل الأغانى الشعرية Folk Songs والسونتيات Sonnets والستينات Sestinas والاليجيات Elegies والرسائل الشعرية Epistles (٢٢٩) .

التطور التاريخى للشعر الغنائى :

يبدأ هيجل بالشعر الغنائى الشرقى ، الذى لم يصل الى ما وصل اليه الغرب ، نتيجة سيادة الذات وحريتها الفردية فى الغرب ، ولذلك اقتصر الشعر الغنائى لدى العبرانيين والعرب على التسابيح ، فالخيال كان يستحضر — لديهم — كل ما هو عظيم وقوى ورائع فى الخليقة ، ليجعل هذه العظمة تتلاشى أمام جلال الله الاسمى (٢٣٠) ، ويختلف الشعر الغنائى لدى الاغريق والرومان عن الشعر الرومانتيكى ، لأن الفردية الكلاسيكية كانت هى السمة المميزة للشعر الغنائى لديهم ، ولهذا نجده يمتلىء بالحكم الأخلاقية ، والأقوال المأثورة عن الحياة ، وظهرت فيه تراكيب صوتيـــة مختلفة ، وكان يستعين بالغناء الجوقى مع غناء اصوات متفردة ، وكان يستعان — أيضا — بالعنصر التشكيلى للرقص . والشعر الغنائى لشعراء العصر الاسكندرى كان محـاكاة لما هو موجـــود فى العصر الاغريقى . أما الشعر الغنـــائى الرومانى ، فكان أسمى من الشعر الاســـكندرى ، لاسيما فى عهد أغسطس اذ كان مصورا للمتع المرهفة للروح والفكر ، وبلغ الرومان درجة كبيرة فى شعر الأود والرسالة الشعرية ، والاليجا ، أما الشعر الغنائى الرومانتيكى فقد حظى بمضمون جديد نتيجة لظهـور أمم جديدة ثبت فيها روحا جديدة ، وهذه الأمم هى الشعوب الجرمانيـة واللاتينية والسلافية ، ولاسيما بعد اعتناقها للمسيحية ، وارتبط بفن التمثيل ، ومن أبرز الأسماء التى يذكرها هنـــا هو الشـاعر الألمانى

= موراس تعنى قصيدة ذات ادوار قصيرة متقاربة فى الوزن وفى موضوعات عاطفية او التامل فى اسلوب الحياة تقلباتها . وفى القرن السادس عشر فى فرنسا ، انقسم الأود الى ثلاثة اقسام على يد شعراء جماعة الثريا Pleiade . ثم تطور معنى الأود فى القرن السابع عشر ، فاصبح يعنى كل قصيدة مقسمة ادوارا ذات ابيـات مختلفة الطول ، وفى القرن التاسع عشر قصد بالاود تلك القصائد التى كانت يعبر عن مشاعر مشتركة بين الناس بشكل غنائى مقسمة ادوارا متشابهة الطول

انظر د. مجدى وهبة : معجم مصطلحات الادب ، صفحات ٣٦٤ — ٣٦٥ .

(٢٢٩) Ibid : p. 1145.

(٢٣٠) Ibid : p. 1148.

كلوبستوك Klopstock (١٧٢٤ - ١٨٠٣) صاحب قصيدة المسيحيادة Messiah ، ولقد تطور الشعر الغنائي على يديه تطورا كبيرا وكذلك على يد شيلر وجوته (٢٣١) ٠

(جـ) الشعر الدرامي : Dramic Poetry

اذا كان الشعر هو أسمى الفنون عند هيجل ، فان الدراما تؤلف بمضمونها وشكلها أسمى أطوار الفن والشعر ، لأن الشعر الدرامي يجمع بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية ٠ ويشترط هيجل كيما يكون الشعر الدرامي جيدا ان يمثل على خشبة المسرح ، والدراما هي نتاج حياة قومية عرفت تطورا كبيرا ،ويتفق ظهورها مع زوال مرحلة الشعر الملحمي والشعر الغنائي ، لأنها تجمع بينهما في وحدة واحدة ، ولذلك تجمع بين المبدأين اللذين يتركزان عليهما وهما الذاتية والموضوعية ٠

والشعر الدرامي موضوعي لأنه يضع أمامنا سلسلة محددة من الأحداث التي تقع في العالم الخارجي ، وهو ذاتي لأن الحدث Action يتطور من خلال حياة النفس الباطنية كما تبدو في حديث الشخصيات ، والأحداث الدرامية هي التحقيق الفعلي لارادة الشخصيات على نحو موضوعي ، ولا يتم تطور الأحداث على نحو خارجي كما هو الحال في الملحمة ، وانما تتطور الأحداث من خلال الشخصيات ٠

ويرى هيجل انه لابد أن يدور الحدث في كل دراما حول الصراع ، فقد يكون الصراع بين القوى الأخلاقية الكبرى المتجسدة في شخصيات الدراما ، أو قد يكون بين الارادات الفردية ٠ وتعكس الدراما بشكل عام ، الجانب الالهي أو الروح التي خرجت من كيلتها وهدوءها الى دائرة الجزئية والانقسام ، فيحدث تناقض وصراع ، ولكي يحدث تصالح بين الروح الكلية وتطبيقاتها الجزئية ، فان الفن يقوم بدوره - في حدوث هذا التصالح - من خلال الدراما ، لكي تعود الفكرة الى نفسها من هذا الانقسام ٠ بل ان هذا التناقض هو سبب وجود الفن كما سبق أن شرحنا هذا في متن هذا البحث ٠ « والحدث الأخير في العمل المسرحي لاسيما في التراجيديا (المأساة) لابد أن يكشف عن الجانب الالهي ، بحيث نرى العدالة الالهية » (٢٣٢) ٠

---

(٢٣١) Ibid : p. 1154.

(٢٣٢) ستيس : فلسفة هيجل : ص ٦٥٤ - ٦٥٥ ٠

ـ العناصر الأساسية للشعر الدرامي :

يناقش هيجل العناصر الأساسية التي أوردها أرسطو في كتابه « فن الشعر » ، حول وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الحدث ، ويحدد موقفه منها ، فبالنسبة لوحدة المكان ، فان أرسطو لم يذكر شيئا عن وحدة المكان ، ولم يتقيد اسخيلوس وسوفوكليس بمبدأ وحدة المكان : « فمسرحية » ربات الغضب « لاسخيلوس تدور بعض أحداثها في معبد أبولون بيلفي ، والبعض الآخر في معبد بمدينة أثينا ومسرحية « آياس » لسوفوكليس تدور أحداثها الأولى أمام خيمة آياس بسهل طروادة ، ثم تنتقل بعد ذلك الى مكان آخر على ساحل البحر » (٢٣٣) ، ويرى هيجل أن المكان يتحدد بناء على الموضوع نفسه ، ولكن مع مراعاة عدم تشتيت الجمهور بكثرة الأماكن المختلفة ٠ وهو بهذا يقف موقفا وسطا بين كثرة تبديل المكان ، وبين « الدراما الاغريقية التي كان العرف السائد فيها أن يكون المكان واحدا أو ثابتا » (٢٣٤) ٠ وبالنسبة لوحدة الزمان ، فلقد كانت العقلية الاغريقية تفضل أن تقتصر الأعمال الأدبية على زمن معين ، وترى أنه ليس من الضروري التعرض للأحداث كلها ، فهوميروس مثلا ـ رغم أنه شاعر ملحمي ـ قد جعل الالياذة كلها تدور في فترة زمنية مقدارها خمسون يوما فقط ، مع أن الحرب الطروادية التي يدور حولها موضوع الملحمة قد استمرت زهاء عشر سنوات كاملة (٢٣٥) ، ولقد كان سائدا لديهم أيضا أن العمل المسرحي لايتجاوز نهار يوم واحد ، أي دورة واحدة للشمس ، ولا تتعدى ذلك الا قليلا ، ومعنى هذا أن الزمان في الدراما الاغريقية وفقا لهذا العرف الأدبي ، كان محددا بنهار يوم واحد ، « على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته حتى نهايته حيث يتم حله بعد وصول الأحداث الى ذروتها » (٢٣٦) ، ويرى هيجل أنه يمكن عدم التقيد بوحدة الزمان ، لكن ينبغي اختصار المدة الزمنية للصراعات في الدراما الى أقصر حد ممكن ، حتى نوفر الوحدة العضوية والشكلية للعمل الشعري الدرامي ٠

---

(٢٣٣) د٠ محمد حمدي ابراهيم : دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٦٦ ٠

(٢٣٤) المرجع السابق ، ص ٦٦ ٠

(٢٣٥) المرجع السابق ، ص ٦٥ (وانظر ايضا أرسطو : فن الشعر ترجمة إبراهيم حمادة ، ص ١٩٨) ٠

(٢٣٦) المرجع السابق ، ص ٦٤ ـ ٦٥ ٠

وبالنسبة لوحدة الحدث فيقول أرسطو فى هذا الشأن : « يجب أن تدور حول فعل واحد ، تام فى ذاته ، وكامل ، وله بداية ووسط ونهاية ، وكأنها كائن حى واحد ، متكامل فى ذاته ، وبهذا يمكننا أن تحدث المتعة الصحيحة الخاصة بها » (٢٣٧) ، ويتفق هيجل مع ما قاله أرسطو ، فيرى أن وحدة الفعل الدارمى ، لايمكن انتهاكها ، لأنه لايجب على الشاعر اثارة كل الموضوعات وعرض كل الأفعال ، وانما يختار فقط ما يســـاهم فى ابراز الجوهرى والكلى ، الذى يوصـــل العمـــل الدرامى الى ذروته فى تكثيف قوى (٢٣٨) أما فيما يتعلق بمراحل الدراما ، فان هيجل يتفق مع مقاله أرسطو فى هذا ، فى أن العمـــل الدرامى ، لابد أن تكون له بداية ووسط ونهاية ، ويزيد بأن هذه الحركة الثلاثية للصراع ، تبين لنا نقطة انطلاقة ، ونقطة حول هذا الصراع فى النهاية . ولابد أن أشير هنا الى أن هيجل يستخدم Act - بمفهوم الفعل الدرامى ، وبمعنى أحد فصول المسرحية فى وقت واحد ، ويناقش هيجل بعد ذلك الوسائل المتاحة للشعر الدرامى ، مثـــل الحـــوار الذاتى Monologue والحوار Dialogue ، والنظم Versification ، لكنى يناقش كثيرا من القضايا الفرعية المرتبطة بالشعر الدرامى ، مثل : هل يستقدم الشاعر لغة الشخص الطبيعية فى حـــواو الدرامى ، أم يستخدم لغة الشعر ؟ ، ويقف هيجل من هذه القضية موقفا وسطا ، فيرى أن استخدام لغة الحياة اليومية ، يوقع الفن فى النثرى ، ولكن المغالاة فى استخدام لغة الشعر فى الحوار » تبعدنا عن الشخصيات ، وتضفى عليها قدرا من الغموض ، ولهذا فالأنسب ان يكون الحوار وســـطا بين الموقفين ، وهذا ما فعله جوته ، وشيلر وشكسبير فى أعمالهم المسرحية .

ويثير أيضا قضية : ما مدى أهمية الحوار فى الشعر الدرامى ، ويرى هيجل أن الحـــوار الذاتى Monologue يكشف لنا عن الصراع الذاتى داخل الشخصية ، ويعبر عن وعى الشخصية بتناقضاتهـــا الداخليـــة الخاصة ، أما الحوار Dialogue ، فانه يجعل الشخصيات تكتشف بعضها بعضا ، ولايقف الأمر عند هذا الحد ، وانما يناقش هيجل أيضا قضية فن الممثل The Actor's Art ودوره فى العمل الدرامى ، وهو يرى أن هذه القضية لم تكن مطروحة لدى الاغريق ، بسبب الأقنعة التى

---

(٢٣٧) أرسطو ، فن الشعر ، ص ١٩٧ .

(٢٣٨) Hegel : op. cit., p. 1155.

كان الممثلون يضعونها على وجوههم ، أما في الدراما الحديثة فهي مطروحة، لأن الممثل يستخدم تعبير وجهه ، ويرى هيجل أن الممثل يطالب بأن يتشبع بروح الشاعر ، وبالدور المكلف بتمثيله ، ويكييف شخصيته الخاصة معه داخليا وخارجيا ، وعليه أن يترجم بتمثيله شعر الشاعر ، وأن يعبر لنا عن مقاصده ، بحيث يكون اللسان الحي للشاعر ، وهناك فنون أخرى نشأت من خلال الدراما وتطورها ، مثل فن المسرح والأوبرا والباليه .

- أنواع الشعر الدرامي :

يقسم هيجل الشعر الدرامي الى ثلاثة أنواع : هي المأساة Tragedy والملهاة Comedy والدراما الحديثة Modern Drama أن المضمون الحقيقي للعمل المأساوي هو تلك الدوافع الكلية العقلية التي تعد المحور الأساسي للحياة البشرية ، بمعنى أن ماهية المأساة تتضمن صراعا بين قوى ، لكل منها ما يبرره مثل : الحب الزوجي ، حب الأهل والأسرة ، الحياة العامة ، وطنية المواطنين ، وهي تصور الصراع الذي يدور داخل البطل التراجيدي بين ما هو كائن عليه ، وما ينبغي أن يكونه ، والصراع الذي يتولد مع القوى المحيطة به ، فمثلا أدويب ، بوصفه بطلا تراجيديا ، يقتل أباه ويتزوج أمه ، ورغم أن هذا تم دون أن يكون على وعي بهذا ، الا أنه يتحمل نتيجة فعله كاملة ، فهذه المسئولية الأخلاقية الشاملة عن كل الأفعال ، تبرز لنا مستويات الصراع المأساوي الذي يقدمه البطل التراجيدي ، ولهذا يختفي لدى الاغريق كل طابع عرضي صرف في الفردية المباشرة ، ويرتفع الفرد الى مستوى الآثار النحتية الكلية . والعمل الفردي الذي يرمي - في ظروف محددة - الى تحقيق غاية معينة ، أو فرض زعامة شخص ما ، يتخذ بالضرورة موقفا منفردا ويؤلب عليه الحماسة المعاكسة ، ومن هنا تكون حتمية المنازعات والمصادمات . والجانب المأساوي يتمثل في أن الطرفين المتصارعين يكونان على صواب من أمرهما من حيث المبدأ ، فأنتيجونا على صواب في محاولة دفن أخيها ، لأنها تنفذ ما يمليه عليها القانون الالهي ، وكريون على حق أيضا من حيث المبدأ ، لأن أخاه الذي رفض دفنه كان آتيا لغزو المدينة وهو « الملك » يريد المحافظة على نظام الدولة ، والصراع بينهما يكشف عن الصراع بين القانون الالهي والقانون البشري ، والحل المأساوي لهذا الخلاف يتمثل في الغاء الفردية

حتى يستعيد الحقيقة المطلقة ، أو العدالة الخالدة نفسها ، وتسترد جوهرها الأخلاقى (٢٣٩) ٠

ويعارض هيجل مفهوم أرسطو عن التراجيديا بأنها « ينبغى أن تبنى على نحو متقن ، يجعل من يسمعها تروى ـ دون أن يراها معروضة ـ يمتلىء بالخوف ، وتأخذه الشفقة » (٢٤٠) فيبين أن المهمة الوحيدة التى تقع على عاتق عمل فنى ما هى أن يقدم ما يتفق مع العقل وما يأتلف مع حقيقة الروح ، ولهذا فلا ينبغى أن نتوقف عند شعورى الخوف والشفقة وحدهما ، بل ينبغى أن نركز اهتمامنا على المضمون الذى منه نسج التعبير الفنى ، لنتحرر من هذين الشعورين ، لأن الانسان قد يخاف من قوة ما هو خارجي ومتناه ، ومن ما هو موجود فى ذاته ولذاته ، ولكن يجب على الانسان ألا يخشى أى قوة تمارس الاضطهاد ، وانما يخشى القوة الأخلاقية التى هى تحديد لعقله الحر ذاته ، والشفقة التى تساورنا عند رؤية آلام الآخرين هى شفقة متناهية وسلبية ، وهى تبدو مثل شفقة النساء سريعات التأثر ، أما الشفقة الحقيقية فهى تلك التى تسعى الى التعاطف مع كل ما هو نبيل وايجابى ٠

واذا كان فى المأساة يتعين على الأفراد ، حين لايدمرون بعضهم بعضا بفعل عنادهم وتصلبهم ان يعودوا أنفسهم قبول ما يرفضونه ، أما فى الملهاة « الكوميديا » فيمكن عن طريق الضحك أن يحل الفرد كل شىء ويمتصه ، دون أن يؤثر على ثقته بنفسه ، والكوميديا تبرز القيمة الأخلاقية ، عن طريق غرض حال نقيضها ، بأن تعرض سطحية وتفاهة الأشياء التى لاقيمة لها ٠ ولهذا نجد الأعمال الكوميدية تركز على عرض صورة من صورتين : فاما أن تهدف الشخصية فى الملهاة نحو غاية ليس لها مضمون حقيقى ، أى غاية فارغة ، وبالتالى تتحطم الشخصية وتنهار بفعل سطحيتها الجوهرية وتتحول الى عدم ، واما أن تهدف الشخصية الى غاية حقيقية أصيلة ، ولكنها تملك أى امكانيات لتحقيق هذه الغاية ٠ وهى تفشل فى الصورة الأولى لأن هدفها بغير قيمة ، وتفشل فى الصورة الثانية ، لأن الشخصية مبتعية ولا تملك الوسائل الكافية ٠ والشخصية الكوميدية الحقيقية هى التى تكون على وعى بقدراتها وبغاياتها ، وبالتالى لا تتأثر بالفشل ، ولكن ترتفع فوقه من خلال الضحك والسخرية ذاتها ، وهذا ما نجده فى مسرحيات « أرسطو فانس » فهو لا يسخر من الأخلاق

---

(٢٣٩) Ibid : pp. 1159-1160.

(٢٤٠) ارسطو : فن الشعر ، ترجمة د٠ ابراهيم حمادة ، ص ١٤١ ٠

الاثينية ، ولا من الفلسفة الاغريقية ، ولا من فن الاغريق الحقيقي ، ولكنه يسخر من المظاهر المختلفة المنحطة التي تتعارض مع الأخلاق والفلسفة والفن ، فهو يسخر من صورة الديمقراطية التي تختفي منهـــا المعتقدات القديمة ، ويسخر من السفسطة ، والثرثرة التي لا أساس لها غير التملق للآخرين ، أى أنه يسخر من كل ما يتعارض مع الواقع الحقيقي للدولة والدين والفن ، مسلطا الضوء على بلاهته التي تدمر نفسها بنفسها (٢٤١) ٠

وبين المأساة والملهاة يوجـــد نوع ثالث من الشعر الدرامي ، يجمع بين مبادىء المأساة والملهاة ، وتتحد فيه عناصر التراجيديا والكوميـديا ، وكان يطلق على هذا النـــوع في الدراما الاغريقية اســـم الساتورية Satyrs (٢٤٢) وهي مسرحية كان العمل فيها رضينا وجديا ، وتعامل الجوقة الكورس Chorus الساتيرات بطريقة كوميدية ٠ ومثالهـــا مسرحية الكيكلوس ليوديبدس » (٢٤٣) ، ويذكر هيجل مثال مسرحية امفيتر يونيس لبلاوطى Pleutus - الشاعر اللاتيني الكوميدى (٢٥٤ ــ ١٨٤ ق٠م) ، ويعتبر تداخل المأســـاة والكوميديا هو الســمة المميزة للدراما الحديثة ، أو المسرحية الاجتماعية ٠

وأهم ما يميز الدراما الاغريقية عن الدراما الحديثة هو استخدامها للجوقة « الكورس » ، والجوقة الاغريقية لا تشارك في الأحداث الدرامية ، وانما تمثل دور التفكير العادى ، ويرى هيجل أن الشخصيات الفاعلة ، المنهمكة في السعى وراء أهدافها الخاصة ، كانت تتلقى من الجوقة أحكاما بصدد قيمتها وصفاتها ، ولهذا كانت الجوقة بالنســـبة للجمهور ، ممثلا موضوعيا لارائه فيما يجرى أمامه ، وهذا يعنى أن الجوقة كانت تجسد الوعى الجوهرى أو الأعلى ، وتمثل الجوهر الفعلى للحياة ٠ وهي لا تتدخل في العمل مطلقا ، ولاتمارس ــ على نحو فعال ــ أى حق في مواجهة أفعال المتصارعين ، بل تكتفى بالتعبير النظرى عن حكمها (٢٤٤) ولذلك « فقد عاب كثير من المحدثين والمعاصرين على الجوقة الاغريقية موقفها المتخاذل ، لأنها تكتفى بذرف الدموع على البطل في محنته دون أن تفعل من أجله أمرا

---

(٢٤١) Hegel : op. cit., p. 1202.

(٢٤٢) Ibid : p. 1203.

(٢٤٣) د٠ ابراهيم سكر ، الدراما الاغريقية ، المكتبة الثقافيـــة ، العـــدد ٢٠٣ ، ص ١٣ ــ ١٤ ٠

(٢٤٤) Hegel : op. cit., p. 1210.

ذا بال » (٢٤٥) ، بينما لانجد في الدراما الحديثة الجوقة ، وانما نجد الأفراد الفاعلين في خضم الأحداث الدرامية • والحقيقة ان رأى هيجل عن الجوقة القديمة ، يقترب من رأى شيلر Schiller الذى ورد فى مقدمة مسرحيته المشهورة عروس ميسينا Die Braut von Messins وهو : ان الجوقة تعتبر كسياج يحيط بالتراجيديا من كل ناحية كى يفصلها عن العالم الواقعى ، ويضمن لهـا أرضيتها المثالية وحريتها الشعرية (٢٤٦) •

التطور العينى للشعر الدرامى :

كعادة هيجل يرى أن البداية الحقيقية للدراما تنبع من بلاد الاغريق، ولا يذكر الدراما المصرية القديمة ، التى قدمت الآثار الأولى للدراما خلال الألف عام الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، كما أكد هذا الاردايس نيكول Allardyce Nicoll فى كتـابه الدراما العالميـة World Drama (١٩٤٦) (٢٤٧) ، بل ووجدت آثار تؤكد معرفة الدراما بالمعنى المحدد لهذه الكلمة لدى المصريين القدماء ، وهذه الآثار التى اكتشفت عبارة عن ملاحظات مخرج لعرض مسرحى • لكن هيجل ينتمى الى حضارته الغربية، وبالتالى يبدأ باليونان ، ولكن يمكن التماس العذر له ، فى أن المعلومات التى كانت متاحة عن الحضارة المصرية القديمـة ، كانت قليلة • ولكن هيجل لايقف عند هذا الحد فقط ، وانما ينفى وجود الدراما فى الشرق بوجه عام ، فالشرق قد أبدع فى الشعر الملحمى والغنائى ، ولكن الرؤية الشرقية للعالم تتنافى مع الفن الدرامى بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وذلك وأن يكون الفرد الفاعل متيقظا بما فيــه الكفـاية ليتقبل مقدما ، نتائج لأن العمل الدرامى الحقيقى ، يفترض قدرا من الحرية والاســتقلال ، أفعـاله ، وهذا كله ــ فى رأى هيجل ــ غـريب عن الشرق ، و لاسـيما الشرق الاسلامى ، الذى اهتم بابراز الجليل الذى لا وجود لقدرة أخرى سواه ، ولهذا فهو يعتقد ان الدراما الاغريقية كانت البداية الحقيقية لفن الدراما ، لأن لدى الاغريق مبدأ الفردية الحرة ، الذى يفسح المجال أمام امكانية ولادة الفن الكلاسيكى والشعر الدرامى ، ووصـوله الى أقصى درجات الكمال •

---

(٢٤٥) د• محمد حمدى ابراهيم : دراسة فى نظرية الدراما الاغريقية ، ٨٦ •

(٢٤٦) المرجع السابق : ص ٨٨ •

(٢٤٧) مولوين ميرسنت وآخر : الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د• على أحمد محمد ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٧٩ ، ص ١٦١ •

أما الفرق بين الدراما الحديثة والدراما القديمة فيكمن في الذاتيه المتزايدة في الدراما الحديثة عنها في الدراما القديمة ، ولكن الصراع لايزال كما هو بين القوى الأبدية ، وان كان النزاع بين ارادات الأفراد والأشخاص قد تأكدت أهميته أكثر مما كان قديما • ولقد كان البطل في المأساة القديمة يعتمد اعتمادا تاما على قوة معينة مثل مصلحة الدولة أو رعاية الأسرة ، أما البطل في المأساة الحديثة ، فهو يعتمد أكثر على فرديته أو على أهدافه الخاصة وطموحاته ورغباته ، وعلى الرغم من أنه يمكن أن يكون شريرا مثل ماكبث Macbeth فانه لابد ان تكون شخصيته ذات قيمة حقيقية أصيلة وذات طابع أخلاقي جوهرى ، وبهذا يكون تجسيدا للعقلي والكلي وتتفق هذه الزيادة لجانب الذاتية مع التقدم الذى قطعه الفن من الصورة الكلاسيكية الى الصورة الرومانتيكية التى كانت الذاتية مبدأها الجوهرى

بعد ان عرضت لنسق الفنون الجميلة في تطوره المنطقي عند هيجل من العمارة الى الدراما ، بوصفها أرقى صور الفن ، لأنها تحقق أهم هدف للفن ، فالفن عند هيجل ليس مجرد لعب نافع أو مستحب ، بل الفن هو تحرير الروح من مضمون التناهي وشكله (٢٤٨) • فالغاية الأساسية هى حضور المطلق في الحسى والواقعي ، وتصالحه مع كل منهما ، وتفتح الحقيقة التى تتجلى في التاريخ الكوني • ويمكن القول بأن هيجل يرى بأن هناك وحدة في طبيعة الفن بشكل عام ، مهما اختلفت الفنون ، ويتضح هذا في فهمه لطبيعة الجمال الفنى بوصفه تعبيرا عن الحرية الانسانية ، فوجود الفن مشروط بوجود حرية الفنان واستقلاله • واذا كان الشعر هو أرقى الفنون وأسماها عند هيجل ، فقد سبق لهيجل « أن عبر عن هذا في كتابه ظاهريات الروح) حين يقول : الشعر هو مولد اللغة ، والارتقاء الى الفكر ، وهو يمزج بين الذات والموضوع ، وهو رمز يشير الى موضوع خارجي يتجلي لنا من خلاله ، حتى وان كان خافيا عنا » (٢٤٩) ولذلك فهو يعتبر أن النثر الأدبى هو حنين الى الشعر وهو حنين أيضا الى هذه الوحدة الأولى بين الفكر واللغة • وتفضيل هيجل للشعر ، وللشعر الدرامى بوجه خاص ، يتنافى مع رأى افلاطون في الشعر ، حيث يقول في الكتاب الثالث من الجمهورية : ان أسلوب السرد والحديث المباشر أفضل من الأسلوب الدرامى الذى ترد فيه الكلمات على لسان شخصيات يصورها الشاعر

---

(٢٤٨) Hegel : Aesthetics, Vol. II, 1236.

(٢٤٩) اقتبسه د• نازلى اسماعيل ، فى كتابها الفلسفة المعاصرة المكتبة القومية ، القاهرة ، ص ٦٨ •

ذلك لأن الكثرة في ذاتها شر ، والعمل الشعرى الذى ينطوى على كثرة من الشخصيات والمواقف والاتجاهات اسوأ من العمل البسيط الذى يصل الى هدفه مباشرة (٢٥٠) . ولكن هيجل يتفق مع ارسطو فى كثير من سمات الشعر الدرامي ولكنه أضاف اليه الكثير .

والفن - فى نهاية المطاف - يمكن أن يكون أمامه طريقان لا ثالث لهما : أولهما : أن يحقق الإنفصال التام بين العام والخاص ، بين الكلى والجزئى ، وبالتالى ينهى الفن نفسه ، لأن هذا يخالف أبسط مبادىء الفن الأساسية وهو التعبير عن الوحدة بين الأبدى والالهى والحقيقى فى ذاته ، وبين الظواهر الواقعية والأشكال العينية . وقد سبق أن أشار هيجل الى أن هذا الانفصال التام يعنى تدمير الفن . وثانيهما : تصالح الشعر مع الفلسفة ، أى وحدة الشعر مع المفهوم (٢٥١) بمعنى أن يكون الشعر هو التعبير عن الحقيقة واكتشافها فى الواقع العينى . وهذا هو المفهوم الذى يسعى اليه هيجل من عرض لنسق الفنون الجميلة ، ولهذا فهو ينهى محاضراته فى علم الجمال ، بأمنية هى الا ينقطع الخيط بين الحق والجمال، وألا تنفصم العلاقة بينهما . ولذلك يرى ستيفن ستلزر :Stelze ان ادراك الشعر فلسفيا لا يتم - عند هيجل - الا عند اكتمال الوعى به من خلال توحد شعرى فلسفى ، وهذا ينذر - أويبشر - بانقضاء الفلسفة كعلم وبدايتها كفن ، وهذا بدوره يعنى انتهاء الانفصام القائم فى المعرفة بين المفهوم Concept والشعر (٢٥٢) .

---

(٢٥٠) جمهورية افلاطون ، ترجمة : د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ص ١٥٩ .

(٢٥١) Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry Nies on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. p. 47.

(٢٥٢) Ibid : p. 48.

الفصل السابع

أثر هيجل فى الفكر الجمالى

نقد وتقدير

يصعب على الباحث حصر أثر هيجل فى مجال الفكر الفلسفى بشكل عام ، ويرجع السبب فى ذلك الى تشعب الاتجاهات المختلفة التى تأثرت بفلسفة هيجل ، حتى انه يطلق على بعض الفترات من القرن الحالى بأنها عصر البعث الهيجلى Hegel Renaissance (١) ويطلق أيضا على هذه الاتجاهات اسم الهيجيلية Hegelianism ، وهو مصطلح يطلق على حركة فلسفية واسعة ومتشعبة نشأت وتطورت من خلال مذهب هيجل ، ولايرجع التنوع الهائل داخل الهيجلية الى ظروفها التاريخية فحسب ، وانما يرجع كذلك الى مذهب هيجل نفسه الذى لم يقتصر تأثيره على ميدان التفكير الميتافيزيقى النسقى وحده ، بل امتد تأثيره الى ميادين علم الجمال والسياسة والاجتماع واللاهوت وتاريخ الفلسفة ، وتفسير التاريخ ، ــ وبالطبع ــ لايتسع المجال هنا لدراسة الأثر الهيجلى فى مختلف هذه الميادين ، وانما سنكتفى بالاشارة الى تأثيره فى ميدان علم الجمال بشكل عام ٠

---

(١) تتبع مارك بوستر الاتجاهات المعاصرة فى الفكر الفلسفى التى اعتمدت بشكل أو بآخر على هيجل فى تأسيس نظرتها الى العالم ، فتحدث عن الهيجليين فى فرنسا وانجلترا وأمريكا ٠ انظر كتابه :

Mark Poster : Existential Marxism in Post War France, frm Sartre to Althusser. Princeton University Press, New Jersey, 1977.

والحقيقة أن المطلع على كثير من الكتابات المعاصرة لعلم الجمـال ، سيجد أثر هيجل واضحا ، لاسيما في استخدام كثير من مصطلحات هيجل بنفس المعنى الذى كان يستخدمها هيجل به ، فحين يسـستخدم جولدمان Goldmann ، مصطلح الفن بوصـفه تعبيرا عن رؤية العـالم Vision of the World لدى الجماعة البشرية سنجد أن هذا المصطلح عينه قد استخدمه هيجل من قبـل ، بنفس المعنى ، حين عبر عن كيفية صياغة الشعوب لتصوراتها عن العالم والحياة من خلال الفن ، بل ان الشعر الملحمى على وجه الخصوص هو تعبير عن رؤية أمة ما للعـالم ، فالرؤية الاغريقية للعالم نجدها فى الالياذة والأوديسا ، وكذلك الرؤية الهندوسية للعالم نجدها أيضا فى الرامايانا والمهارابارتا ، وقد سبق للباحث دراسة جولدمان فى بحثه السـابق عن جـورج لوكاتش ، وبينت أن ما قدمه جولدمان ــ فى هذا المجال ــ هو تلك الطريقة التى نحلل بها العمل الفنى الأدبى ، بحيث نتوصل للبنية المركزية داخل هذا العمل ، بوصفها تعبيرا عن البنية الكلية للمجتمع الذى ينتمى اليه الفنان • هذا بالاضافة الى أن تحليلات هيجل للفن ونظرته اليه من خلال الحضارة ، بكل ما تتضمنه كلمة الحضارة من علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ودينية بين الفرد والمجتمع ، قد جعلت كثيرا من الاتجاهات السوسيولوجية فى علم الاجتماع الأدبى ، والماركسى تعتمد عليه بشكل واضـح فى صـياغة رؤاها النظرية عن الفن ، والنشاط الابداعى بشكل عام • وهذا ما نجده بشكل واضح لدى جورج لوكاتش فى تاسيسه لنظرية الرواية على « أساس تعريف هيجل للرواية بأنها الملحمة البورجوازية الحديثة » (٢) •

فهيجل قد ربط بين الرواية والبورجوازية فى حديثه الوجيز عن الرواية فى كتابه « علم الجمال » ، وصـــور العلاقة بين الشكل الداخلى للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية على أسس جدلية ، وبين أن الرواية تتضمن ثراء وتنوعه ، كما تتضمن عرضا ملحميا للواقع الاجتماعى ، ولكنها تفتقر الى الشعور بحالة الصفاء الشعرى الأصلى فى العالم الذى تنبع منه الملحمة الحقيقية • وقد بين أيضا ــ ان الرواية قد اتجهت الى النثر بعد أن تمزقت وحدة العـالم الملحمى بفعـل القانون الاجتماعى والعلمى ، وبعد أن تحولت الكليات الشعرية الى جزئيـات تحتاج الى الوحدة • وبعد أن فقد عالم هوميروس بساطته الأولى فى غمرة العـالم الصناعى الذى نحيا فيه الآن • وبالطبع فان لوكاتش وباختين قد قدما

(٢) برابها كاراجها : لوكاتش وباختين ودراسة اجتماعية للرواية ترجمة : أمين محمود الشريف ، مجلة ديوجين ، العدد ٧٣ ، مطبوعات اليونسكو ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ٦٠ •

اضافات اصيلة الى رؤية هيجل التى انطلقا منها ، وذلك لأنهما قدما أبعادا جديدة لنظرية الرواية ، سواء فى علاقتها بالتشيوء والوعى الطبقى والتاريخ لدى جورج لوكاتش ، أو فى علاقتها بالبناء الداخلى للرواية ، واسلوب الخطاب الروائى كما لدى باختين ، وذلك لأن اشارة هيجل الى الرواية ، كانت تتضمن معنى واحدا فقط ، فالرواية لدى هيجل تمثل البحث عن الوحدة المفقودة ، أى اعادة الطابع الشاعرى والفنى الى الحيـــاة ، وذلك لأن الرواية تمثل التناقض بين الشعر الذى ينبع من القلب ، والنثر الذى فرضته الظروف الاجتماعية والقانونية التى يجد الانسان نفسه فيها ، وقد بين هيجل انه يمكن حل هذا التناقض ، بطريقتين ، أولاهما : اما أن يعترف الانسان بالأمر الواقع فى العالم الذى يثور عليه ، ويوطن نفسه على قبوله ، وبالتالى يعتنق النثر ويستغنى عن الفنى تماما ، الذى لايصبح له وجود فى عالم النثر ، وثانيتهما : أن يرفض الانســـان نثر الحيـــاة الحديثة ويستعيض عنه بواقع جديد يتصل بالجمال والفن ٠

وقد أبرز لوكاتش أهمية رؤية هيجل للحال الذى آل اليه الفرد فى المجتمع الحديث ، لأن هيجل لم يتخذ نفس الموقف الذى اتخذته الحركة الرومانتيكية (*) ، وهو الحلم بالعودة الى المجتمعات القديمة التى كانت من سماتها الرئيسية الوحدة بين الفرد والمجتمع الذى ينتمى اليه ، صحيح أننا نشعر بحنين هيجل المفعم بالحزن العميق وهو يحدثنـــا عن العصر البطولى ، والبطل الملحمى ، ولكنه قد أكد صراحة أن التاريخ لا يعود الى الوراء ، وأن الماضى لايرجع أبدا ٠ وهذا يعنى أن هيجل لم يستسلم للواقع الجديد للمجتمعات الصناعية الاستهلاكية ، وانمـــا بين أن الاستســلام للواقع وقبوله كما هو يعنى موت الفن ، لأن الفن بوصــفه رؤية للوجود والحياة يتنافى وجوده مع قبول النثرى والعـادى والمبتذل فى الواقـع

(*) قبل هيجل كانت هناك محاولة الحركة الرومانتيكية الاولى بالمانيـا التى ظهرت فى مجلة اتينيوم Athenoeum ، التى طرحت مسالة نظرية الرواية ضمن تطورها العـام المتطلع الى المطلق الادبى الذى يتخطى الاجناس التعبيرية ليقترب من كلية عضوية قادرة على ان تقدم عالما غير مجزأ ٠ لا سيما لدى فردريك شليجل الذى يلح على ان كل نظرية للرواية يجب ان تكون هى نفسها رواية ، ومشتملة على عوالم النصـوص القديمة مثل : دانتى ، سيرفانتس ، شكسبير ، ولهذا كانت الرواية لديهم مرتبطة بخليط من الأشكال الفنية القديمة ، لكى تعبر عن الحرية الذاتية وللتعبير عن النزوات فى اشكال زخرفية ، ولذلك فان نظريتهم للرواية كانت متجهة نحو اللامتناهى ، وتحقيق المطلق فى كل ما ينتجه الانسان لنفسه ايضا ٠ وكان العنصر الرئيسى فى تنظيرهم للرواية هو تجاوز العناصر الروائية مع الفكر الخالص ، والغنائية مع التعبيرات النثرية المبتذلة ٠ انظر : ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ترجمة وتقديم د٠ محمد برادة ، دار الفكر للدراسات ـ القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٨ ٠

الخارجي . وقد بين هيجل أن من ينادى بالعودة الى الماضى يفعل ما يفعله دون كيشوت حين ينادى بأخلاق الفروسية فى عصر لم يعد ملائما او متقبلا لها ، ولذلك يكون مصيره السخرية والتهكم . وادراك هيجل لهذا الوضع الذى يجد الانسان فيه نفسه غريبا ووحيدا ، مقهورا من قبل سلطة الدولة ، هو الذى جعل كثيرا من الاتجاهات الجمالية المعاصرة التى اهتمت بالبعد النفسى فى التجربة الابداعية تعتمد عليه أيضا بوصفه نقطة انطلاق لها ، وهذا ما نجده لدى جماعة فرانكفورت لاسيما لدى هربرت ماركيوز ، وتيودور ادورنو . التى التقطت التحليل الذى قدمه هيجل للرواية والذى يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التى عرفهـا المجتمع الأوزوبى فى العصر الحديث فى القرن التاسع عشر ، وتكتسب ملاحظات هيجل أهميتها ـ رغم قلة عدد الصفحات التى تناول فيها الرواية ـ من أنه تجاوز فى هذه الملاحظات الفلسفة الكانطية فى علم الجمال ، واعتمد فى تحليلاته على التاريخ ، وعلى منطق جدلى أتاح له كشف المبادىء الرئيسية لعلاقة الفرد بالعالم الكامنة وراء كثير من العلاقات المتغيرة ، وكذلك نقده لصيرورة قيام العالم الحديث ، وما ارتبط به من اغتراب واستلاب للانسان . فقد تناول هيجل الرواية بعد أن حلل السمات الرئيسية فى الفن والمجتمع والتى أدت الى تحلل الصورة الرومانتيكية للفن ، وبدأ يرصد نمو هذا الشكل الفنى الجديد الذى بدا مع رواية الفروسية ، ثم تجسد من خلال ذلك المحتوى الموجود بالفعل داخل المجتمع ، فالحياة فى الواقع الاجتماعى التى كانت خاضعة لنزوات المصادفة وتقلباتها قد تحولت الى نظام مستقر وثابت هو نظام الدولة ، الذى تسيطر عليه الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة ، ولذلك تغير وضع الأفراد عن ذى قبل . وصار أبطال الرواية يواجهون المبتذل الذى يقيم العقبات فى وجوههم ويرغمهم على الخضوع لقوانين الأسرة والمجتمع والدولة ، وشروط المهنة ، وأصبح الأفراد يرون فى هذه القوانين اعتداء على جميع حقوق الانسان الشاعرية . وبالتالى نشأ صراع بين الفرد والمجتمع لتغيير العالم ، أو ليضفى عليه الطابع الشاعرى . وقد لخص هيجل بذلك معظم الاتجاهات التى كانت سائدة فى روايات القرن الثامن عشر بالمانيا ، والقرن التاسع عشر بفرنسا . « ان رصد هيجل لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع ، ... هو ما جعل الرواية تضطلع بوظيفة الملحمة داخل المجتمع المنظم بطريقة نثرية ، لأنها تسعى الى ان تستعيد كلية العالم وشاعريته المفتقدة » (٣) .

(٣) انظر مقدمة د. محمد برادة فى ترجمة كتاب الخطاب الروائى ، ص ٩ ـ ١٠ .

ولذلك فان الرواية ـ لدى هيجل ـ تقوم بدور أساسي في كشف الوهم الذى يعيش فيه الانسان المعاصر ، وابراز الصراع بين الفـرد والمجتمع ، نتيجة لافتراضها وجود نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية • ومن الصعب حصر أثر هيجل ـ هنا ـ على علم الجمال الأدبى ، لأن هذا قد أوضحه الباحث في بحثه السابق عن لوكاتش • ولكن يمكن أن نكتفى بابراز أثر هيجل على فلسفة كروتشه الجمالية • لأن كروتشة لم تاثر بهيجل بخصوص قضية واحدة ، وانما أسس رؤيتـه على فلسفة هيجل الجمالية •

١ ـ فلسفة كروتشة الجمالية (*) :

لم ينكر كروتشه الأثر الهيجلي في فلسفته فهو « يصرح بأن الفلسفة لن تتقدم الا اذا ارتبطت نوعا من الارتباط بفلسفة هيجل (٤) ، ولذلك فهو يعتبر هيجل أبا لفلسفته ، كمـا يمـكن أن يعتبر فيكو Vico جدا لها ، وهو يقتفى أثر هيجل في كثير من خطواته ، فيرى أن الفكر هو الحقيقة ، وما من حقيقة غير الفكر ، فالفكر والحقيقة شيء واحد ، وليست المعرفة اذن علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر ، بل هى الفكر ذاته في ادراكه لذاته ، واذا كانت الحقيقة والفكر شيئا واحدا ، فلقد ترتب على هذا ، أن الفلسفة ليست مجـردات ، بل هى ادراك للواقـع العينى ، وما من واقع عينى غير الفكر ، ولذلك فالحياة العينية للفكر هى

(*) بنديتوكروتشه Benedettocroce (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) مفكر ايطالى من أبرز علماء الجمال المعاصرين ، وفلاسفة التاريخ ، تأثر به كل من كاريت وكولنجوود ، ويعد كتابه الاستطيقيا Aesthetics (١٩١٢) من أهم كتبه ، وهو ليس مجرد كتاب فى الاستطيقا كما يفهم من عنوانه ، وانما هو يتضمن منهج كروتشه الفلسفى فى النقد الأدبى الذى اشتهر به ، وفيه يظهر أثر فيكو وهيجل وماركس وجوته وشكسبير ، ويحوى كثيرا من سمات فلسفته ، ولذلك فهو يقول : ان الفلسفة وحدة ، وعندما نتناول بالبحث « الاستطيقا » أو المنطق أو الأخلاق ، فاننا نبحث فى الفلسفة كلها ، حتى اذا اضطررنا الى التركيز على جانب واحد من هذه الوحدة التى لا تتجزأ ، لأن هناك ارتباطا وثيقا بين جميع جوانب الفلسفة » • وقبل كتاب الاستطيقا اصدر كروتشه كتاب « الحى والميت فى فلسفة هيجل What is living and what is dead in Hegel's philosophy بالاضافة الى دراسته فى المنطق والاقتصاد والتاريخ ، واللغة • وقد ركز كروتشه على دور الحدس فى الخبرة الجمالية ولذلك فان عنوان كتابه بالكامل هو « الاستطيقا بوصفها علما للتعبير وعلم اللغـة العام •

« Aesthetics as Science of Expression and Genetal Linguistic ».
See : Nahm : Readitgs in the Philosophy of Arts and Aesthetics, p. 536 to p. 547.

(٤) بندتو : كروتشة : المجمل فى فلسفة الفن ، ترجمة سامى الدروبى • ص ٥ •

موضوع الفلسفة ، وليست مهمة الفلسفة ادراك حقيقة خارجة عن الفكر أو متعالية عليه ، وانما هى ادراك لحياة الفكر · وهنا لايكون ثمة فرق بين الفلسفة والتاريخ ، لأن التاريخ يسجل تكشف الفكر عن ذاته (٥) · وكما هو واضح فهذا ما سبق أن أوضحه هيجل فى « ظاهريات الروح » ، حيث يعتبر هذا الكتاب بمثابة تاريخ للوعى الذى يتكشف عبر تاريخ العالم · ويرى كورتشة أهم المهام التى تقوم بها الفلسفة هى أنها تميز صور الفكر ، وترتب علاقات الصور بعضها ببعض ، مع ابراز وحدتها العضوية التى ينتج عنها عالم التجربة العينى ، وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاطات ، نشاط نظرى ونشاط عملى ، أو صورتين : المعرفة والارادة ، أو العلم والعمل ، لأن فى مذهب كروتشة الواقع هو الروح ، ويمكن تصور الروح مكونة من أربعة جوانب هى الجوانب الحدسية والمنطقية ، وهما يمثلان فعل الروح النظرى ، والجوانب الاقتصادية والأخلاقية ، وهما يمثلان الفعل العملى ·

والمعرفة ــ عند كوتشة ــ لها صورتان ، فهى أما حدسية أو منطقية (٦) · والمعرفة الحدسية هى المعرفة المستمدة عن طريق الخيال ، وهى ادراك للصور الجزيه الفرديه ، وهذا هو الفن وغايته هو الخيال ، وهى ادراك للصور الجزئية الفردية ، وهذا هو الفن وغايته هو ادراك للعلاقات الكلية ، وهذا هو المنطق ، وغايته هو الحق ، أما النشاط العملى فانه ينقسم كذلك الى صورتين ، صورة النشاط الاقتصادى والذى يهدف الى تحقيق غايات نفعية فردية ، وصورة النشاط الأخلاقى ، الذى يهدف الى تحقيق الخير من خلال تحقيق الغايات الحقيقية · ويطلق كروتشة على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة أو من الروح اسم اللحظات الأربع · وليست هذه اللحظات أو الصور منفصلة عن بعضها ، بل ان كل لحظة تمثل الحقيقة كاملة ، فالصورة الحدسية للروح تتمثل الحقيقة من خلال الفن والصورة التصويرية تتمثل الحقيقة من خلال المنطق ، والصورة الاقتصادية تتمثل الحقيقة من خلال المنفعة الجزئية المتبادلة بين الأفراد ، والصورة الأخلاقية تتمثل الحقيقة من خلال الخير الكلى الذى يعم الأفراد · ونتيجة لهذا الترتيب الذى يقدمه كروتشة يصور الفكر ، نجد أن النشاط الفنى هو أول خطوات نشاط الفكر ، « فاذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسو عليها ذلك البناء الهرمى الضخم ،

---

(٥) المرجع السابق : ص ٧ ·

(٦) د· أحمد حمدى محمود : الاستاتيقا لكروتشة ، مجلة تراث الانسانية ، المجلد الاول ، العدد السادس ، يونيه ١٩٦٣ ، ص ٤٩٤ ·

ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح ، وبغيره لايمكن للأنشطة الأخرى أن توجد » (٧) وهذا ما سبق أن بينه هيجل ، حين وضع الفن في مرتبة أولى قبل الدين والفلسفة ، ذلك لأن الحدس والصورة التعبيرية تسبق دائما التصورات المنطقية المجردة التى تتعامل بها الفلسفة والعلم ٠

والفن عند كروتشة حدس (*) خالص Pure Intuition ، والحدس هو الادراك المباشر لحقيقة فردية جزئية ، بمعنى أن الادراك الخالى من أى عنصر منطقى ، وهو يعتمد على الخيال ، بينما الادراك المنطقى يعتمد على الذهن فالمعرفة اما أن تكون حدسية خالقة للصور ، واما أن تكون منطقية تعتمد على التصورات الذهنية ، ولهذا فان المعرفة الحدسية هى المعرفة الفنية ٠ ولهذا فان محور علم الجمال عند كروتشة هو الحدس ، لأنه « منتج للصور Producing Images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون فى وعى الانسان كثمرة للانفعالات Feelings والصور الخيالية Images وبفضل الانفعالات تتحول الصور الى تعبير غنائى Lyrical Expression هو قوام كل الفنون » (٨) ، وقد أوضح كروتشة هذا المعنى حين بين أن كل معرفة فنية هى غنائية ، بمعنى أنها تعبر عن حالة خاصة بالذات ، فالفن لديه ــ وهو التعبير عن شعور أو التكافؤ بين العاطفة التى حسها الفنان وبين الصورة التى يعبر بها عن

---

(٧) د٠ أميرة حلمى مطر : **فلسفة الجمال** ، ص ١٧٨ ٠

(★) الحدس عند كروتشه هو المرحلة الاولى فى النشاط النظرى ، الذى يستقل عن التصور ، وهو يرى أن الانسان فى حياته العادية كثيرا ما يعتمد على المعرفة الحدثية ، حين يواجه حقائق معينة لا تحتاج للتعريف او البرهان ، ولكن غالبا ما يساء فهم الحدس ، فيعتقد البعض انه مماثل للادراك الحسى ، بينما هذا غير صحيح ، لان الحدس شىء آخر اعم من الحسى ، ولذلك فهناك خطأ يقع فيه السيكولوجيون وهو الظن بأن الحدث هو ما كان محسوسا ولم يعد كذلك ، أى ما أصبح صورة متمثلة أو متخيلة Image بينما يرى كروتشه أن الحدث روحى فى الاساس ، بينما الصورة المتمثلة هى شىء طبيعى ميكانيكى سلبى ، والحدس الحقيقى هو الذى يظهر فى تعبير ما ، بينما كل ما عجز عن الظهور فى مظهر التعبير فهو ليس بحدس ، وانما يكون اثرا حسيا او واقعة طبيعية ، ولهذا فان اهم خصائص الحدس عند كروتشه هى قدرته على اتخاذ شكل التعبير ٠ ولهذا فهو قد استنتج أن المعرفة الحدسية هى معرفة تعبيرية ، وانها تتميز بالاستقلال عن الجوانب التصويرية المنطقية أو التجريبية ، واذا كان الحدس قاسما مشتركا بين الناس ، فان الفن ، فى اعتماده على الحدس ، يعتمد على حدس خاص ، واذا كان كروتشه يوحد بين الحس والتعبير ، فان لبعض الناس ميلا أكبر للتعبير عن حالات معقدة من الروح ، وهؤلاء الناس نطلق عليهم اسم « الفنانين » ، والتعبيرات الحدسية المعقدة التى لا تتحقق الا نادرا ، هى ما نطلق عليه اسم الأعمال الفنية ٠

(٨) د٠ أميرة حلمى مطر : **فلسفة الجمال** ، ص ١٧٨ ٠

هذه العاطفة ، أى التكافؤ بين الحدس والتعبير (٩) • ولذلك فهو يقول : فالحدس لا يكون اذن الا حدسا غنائيا • وليست الغنائية صفة ، أو نعتا للحدس ، وانما هي مرادف له » (١٠) •

واذا كان الفن عند كروتشة يتكون من شعور يتحول الى صور يمكن تأملها ، فانه لايمكن النظر الى هذين العنصرين ــ الشعور والصور ــ على أنهما متمايزان عن بعضهما ، بل هما متحدان ، ولذلك فهو لايرى العمل الفنى مضمونا فحسب ، أو شكلا فحسب ، بل هو مكون من شكل ومضمون معا ، واذا اعتبرنا المضمون هو الشعور أو المادة الوجدانية الاولى ، والشكل هو الفعل الروحى أو التعبير أو الحدس الغنائى ، كان علينا أن نرفض الرأى الذى يفصل الشكل عن المضمون ، لأن المضمون فى العمل الفنى هو ما يتحول الى شكل ، وهذا ما سبق أن أوضحه هيجل ليس فى مجال الفن فحسب ، وانما فى مجال المنطق أيضا •

والحقيقة انه يمكن القول ، أن كروتشة قد أعاد صياغة كثير من افكار هيجل بشكل مختلف ، لكن الهدف والمضمون واحد فى كل منهما ، والدليل على ذلك أن كثيرا من الأفكار التى تحدث عنها هيجل فى مقدمة محاضراته حول فلسفة الفن الجميل ، قد تحدث عنها كروتشة بشكل جديد ، بل ويكاد يكون تكرارا له ، ومثال ذلك : ان كروتشة يرد على الرأى القائل بأن الفن ليس بمعرفة ، وانه لا ينتمى الى العالم النظرى ، أو الفكرى ، بل الى عالم المشاعر ، بأن المعرفة الذهنية أو التصويرية لا تنفصل عن المعرفة الحدسية (الفن) ، اذ ان المعرفة التصورية هى معرفة الصلة بين الأشياء ، بينما معرفة الأشياء ذاتها هى معرفة حدسية ، واذا كان لاينفصل عن اللغة ، فان اللغة هى حدس ، بل ان كروتشة يعرف علم الجمال بأنه علم لغويات عام General Linguistic وذلك لأنه العلم الذى تنصرف عنايته الى وسائل التعبير ، ولهذا فان علم الجمال رغم أنه علم يبحث فى المعرفة الحدسية ، الا أنه أيضا علم فلسفى ، لأن فلسفة اللغة مرادفة لفلسفة الفن • وهكذا يحدد كروتشة أن موضوع علم الجمال المعاصر هو الاهتمام بوسائل التعبير الانسانى عن الشعور ، فما يقال عن وسائل التعبير فى الشعر مثلا ، يصدق أيضا على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويرا أو نحتا أو عمارة أو موسيقى •

---

(٩) كروتشة : المجمل فى فلسفة الفن ، ص ٤٩ ــ ٥٠ •
(١٠) المصدر السابق : نفس الموضع •

والحقيقة أن هذه هي النقطة التي تبرز اسهام كروتشة الأساسي ، في علم الجمال المعاصر ، فهو قد حول الاهتمام بقضايا الفن والجمال التي تكررت على مدار التاريخ الفلسفي الى الاهتمام الخاص بالوسائل التعبيرية ، ولهذا يرى كروتشة أنه لا يمكن تصنيف الفنون والأنواع الأدبية بصورة نهائية ، لأن الحدوس فردية وجديدة ، وبالتالي فلا قيمة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون وفي داخل الفن الواحد . ولا قيمة أيضا لتلك القوانين التي يضعها النقاد ، يعلقون قيمة الأثر الفني على التزامه بقواعد محددة . والناقد ـ من وجهة نظر كروتشة ـ هو فنان يحس ما أحسه الفنان فيعيش حدسه ثانية ، ولايختلف عنه الا في أنه يعيش بصورة واعية ماعاشه الفنان بصورة غير واعية .

واذا كان كروتشة يتفق مع هيجل في كثير من القضايا ، الا أنه يختلف عنه في بعض القضايا ، فكروتشة لا يوحد بين الفن والدين والفلسفة ، على النحو الذي قدمه هيجل ، بل يؤكد اختلاف الفن عن الفلسفة ، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلي كما هو ، أما الحدس الفني فغايته تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع واللا واقع . بمعنى أن هناك اختلافا بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفني ، لأن المعرفة العلمية تعتمد على التصورات الفعلية ، وتسعى الى معرفة ماهية الأشياء ، بينما الحدس يتناول العالم المرئي ويرى كروتشة أن الخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا ، فالفنان لايمكن محاكمته بمنطق محاكمة العالم أو الفيلسوف ، وبالتالي امكانية الحكم على العمل الفني بالصواب والخطأ ، بالخير أو الشر ، تعني الحكم على الفن بالموت ، لأن الفنان حينذاك لايستجيب للتعبير عن مشاعره ، وانما يصبح ناقدا ، كذلك المشاهد للعمل الفني الذي يشعر بالحدس الذي يعبر عنه العمل الفني ، يجد نفسه يلاحظ العمل الفني بوعي ، وبالتالي يشعر بما يريد أن يعبر عنه الفنان . ويستبعد كروتشة أيضا التوحيد بين الفن والخرافة أو الأسطورة لأن الخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمرا منزلا ، ولأن الخرافة بعين المؤمن ، أي في واقعها الصرف ، ليست مجرد صورة من مبدعات الخيال ، وانما هي أمر ديني ، والدين فلسفة ، فلسفة لم تكتمل ولم تنضج ، وحتى يكون الفن أسطورة يعوزه الفكر ، ويعوزه الايمان الذي ينشأ عن الفكر ولذلك يقول كروتشة : وقولنا ان الفن حدس يستبعد كذلك ان يكون الفن وسيلة لايجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس . أو أن يكون عملا حسابيا لا شعوريا . فان تعريفنا هذه يميز الفن عن

العـــلوم الوضعية والرياضية التي تتحقق فيهـا الصـبـــورة التصويرية كذلك » (١١) ٠

وهناك قضية أخرى يختلف فيها كروتشة عن هيجل ، وهي قضية نقد العمل الفنى وتذوقه ، فقد رفض كروتشـــــة وجـــود نموذج طبيعي او صناعي يمكن ان نقيس من خلاله العمل الفني ، سواء كان Model جميلا أو قبيحا ، فكروتشة لم يعترف بوجود درجات للتعبير ، ونظر الى هذه المشكله نظرة مطلقة ، اذ رأى التعبير الفنى اما ناجحا وهو ما يسمى بالجميل ، أو فاشلا ، وهو ما جرت العادة على تسميته بالقبيح ، ولكن يبرز تساؤل هنا : كيف نعرف أن التعبير (العمل الفنى) كان ناجحا ؟ ويجيب كروتشة بأنه ليس أمامنا سوى وســيلة واحــدة وهي التمثل التاريخى ٠ فمثلا اذا أردنا أن نصدر حكما على « دانتى » ، كان من واجبنا أن ندرس عصره وتاريخه دراسة كافية تساعدنا على الوصول الى مستوى دانتى ٠ فلا يمكن الحكم على أى عمل فنى من خلال مقارنته بشيء آخر ، لأن العمل الفنى لايقاس الا بذاته ٠ والوسيلة الوحيدة للتمثل التاريخى ، هي أن يضع المتذوق نفسه مكان الفنان ، أن يستحضر ـ مرة ثانيــة ـ ظروفه النفسية ، ومن ثم تبدو أهمية البحث التاريخي لفهم الأعمال الفنية والأدبية ، اذ بدونه ستختفى قيمة أى عمل فنى تحقق فيما مضى ، والمقصود بالبحث التاريخي عند كروتشة ، هو دراسة العصر والسمات الروحيـة المختلفة التى كانت سائدة فيه ، وليس المقصود به الرجوع الى سيرة الفنان ودراسة العادات والتقاليد التى كانت شائعة فى عصره ٠

ونتيجة لاهتمام كروتشة بعلم اللغة ، فقد أشار الى الصلة بين اللغة والفن ، وبين أنهما ليسا شيئين متمايزين ، بل هما شيء واحد ، فاللغة ما هي الا صوت منطوق ومنظم بقصد التعبير ، وهى ابـداع مستمر ، واللغة فن ، لأنها تعتمد على التعبير وليس على المحاكاة ، فالتأثيرات الحسية الجديدة تبعث بتعبيرات لغوية جديدة دائما ٠ وهو يرى أن كل انسان يتكلم وفقا للاصداء التى ترددها الأشياء فى روحه ، اى وفقا للتأثيرات التى يتأثر بها ، ولهذا لايمكن القول بوحدة اللغة ، لأن اللغة لاتتكون من أشياء مادية جاهزة فى الخارج يمكن الرجوع اليها ٠ ولهذا تتعدد اللغات البشرية نتيجة للاختلافات الفردية فى الجوانب التعبيرية للغات ٠

---

(١١) كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ، ص ٣٥ ٠

هذه بعض الأفكار التى تضمنها كتاب كروتشة « المجمل فى فلسفة الفن » ، التى تؤكد أنه يعرف الاستطيقا بوصفها علم التعبير واللغة ، وقد تأثر به النقد الفنى الحديث الذى يرى ان العمل الفنى وحدة لاتقبـــل التجزئة ولا التحليل ، لأنه رؤية شاملة تتمرد عليه القواعد والتصنيفات المصطنعة ، ولكن مثالية كروتشة التى انتهت الى تفسير العمل الفنى بأنه عملية روحية ، قد استبعدت جانبا هاما من عناصر العمل الفنى وهو الجانب المادى الميتافيزيقى ، ولهذا تعرضت نظريته الجمالية لكثير من النقد لأن العمل الفنى لايمكن تصور وجوده بغير ان يتجســد فى مادة وســيطة ، وسيطرة الفنان على المادة الوسيطة لا تقل أهمية عن الفعل الخيالى للحدس فى التعبير الفنى · لأن ما يطرحه كروتشة من أن العمل الفنى يعد منتهيا ، بعد أن يكون الفنان قد انتهى من ابتداعه فى ذهنه ، ليس صحيحا · لأن الفن حافل بالمشكلات التقنية (المهارة الفنية) Technique .

وهذه اشارة الى احدى الفلسفات المعاصرة ، التى اتخذت من فلسفة هيجل الجمالية أساسا لها ، ليس فى تحليل قضايا الفن فحسب ، وانما فى تحليل مجمل قضايا الفكر والوجود أيضا ·

نقد فلسفة هيجل الجمالية :

بعد هذه الرحلة العميقة مع الفن من خلال فيلسوف موسوعى مثل هيجل ، يرى ــ فى الفن ــ رؤية الوجود والحيــاة ، يصعب على الباحث توجيه النقد الى فلسفة هيجل ، لاسيما النقد بمعنى المآخذ التى يمكن أن تؤخذ على فيلسوف بهذا الحجم ، وهى صعوبة يستشعرها كل من حاول فهم فلسفة هيجل ، لأنه لايمكن للمرء أن يفهمها دون أن يعيشها ، وتصبح جزءا من تركيبه العقلى فى النظر للأشياء ، فما أيسر للباحث أن يورد هنا ، النقد الذى قدمه كل باحث فى جماليات هيجل ، والذى نجده فى كثير من الكتابات التى تعرضت بالبحث والتحليل لجمالياته ، فهناك نقد « ستيس » لفلسفة الفن ، ونقد اسرائيل نوكس ، ونقد جاك كامينسكى ، وغيرهم من الباحثين ، والواقع ان الباحث لايستطيع أن يخفى تعاطفه مع هيجل فى كثير من رؤاه فى الفن والجمال · ولكن الباحث مطالـب بالحيدة والموضوعية فى تحليل موضوعه ، ولكن البحث الذى أقدمه ، هو صورة لفهم الباحث لنصوص هيجل ، وبالتــالى فهو لايغنى عن هيجل نفسه ، وانما كل ما يحاول البحث ان يبتغيه ، هو أن يدفع القارىء الى الاطلاع على نصوص هيجل ذاتها ، وأن يعيش الرحلة التى عاناها الباحث ، فعمق فلسفة هيجل وموسوعيته ، تجعلان كل قراءة له ذات طابع خاص ·

ولهذا فلا عجب للدراسات المختلفة التى تحاول أن تقف كل منها على جانب من جوانب فلسفته ، وسوف أورد بعض النماذج من النقد الذى وجه الى هيجـــل ٠

ـ قضية موت الفن :

ان القضية الرئيسية التى تؤخذ على هيجل فى معظم الكتابات التى تناولت نظرية هيجل الجمالية ، هى قضية موت الفن (١٢) فقد أثار هذه القضية « نوكس » فى كتابه « النظريات الجمالية لدى كانط وهيجـل وشوبنهارو ، وآثارها ايضا كروتشة حين بين ، أن هيجل ـ رغم تأكيده على الطابع المعقول والنظرى للفن ـ قد وقع فى صعوبة كبيرة قد تجنبها من سبقوه ، وهى قضية مكانة الفن فى العصر الحديث ، وقد سبق أن بينت أثناء البحث ان هيجل لايقول بموت الفن ، ولكنه يبين أن طبيعة الحضارة الحديثة معادية لطبيعة الفن ذاته (١٣) ، لأن طبيعة الفن وجوهره هى الحرية ، بينما الحضارة الحديثة تقضى على استقلال الفرد وحريته ، ولذلك ، فان هيجل هنا لايشن حملة على الفن ، ويرفضه ، وانما يرفض هذا الطابع اللا انسانى للحضارة الحديثة ٠ لكن كثيرا من الباحثين فهم من هيجل انه يكتب شهادة وفاة للفن ، لكى يفسح المجال للدين والفلسفة ، ويزعم الباحث أن هذا غير صحيح ، لأن هيجل قد جعل الفن يحتل مكانه فى مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين والفلسفة ٠ وهو لم يقل ان الفن أقل مرتبة منهما ، وانما بين الطبيعة النوعيـــة لكل من الفن والدين ، تمثيل حسى للحقيقة ، وهذا يعنى أنه لا يستطيع تقديم الموضوعات التى ليست قابلة للتمثيل الحسى ، ولهذا فان دائرة الفن محدودة بحدود هذه الموضوعات ، وهذا التحديد للطبيعة النوعية للفن لا يحط من قدر الفن ، ولكن نجد كروتشة يفهم الأمر كما يريد ، لأنه يعزل الفـن عن الحضارة الذى تنتمى اليه ـ فيقول : فمذهب هيجـــل مضـــاد للفن ، بقدر ما هو عقلى مضاد للدين (١٤) ، ويقول أيضا :

---

(١٢) Israel Knox : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, p. 93.

(١٣) وهذا لم يقل به هيجل وحده ، وانما سبقه اليه جوته وشيلر ، وكانا ينزعان الى اليونان بوصفها الفردوس المفقود ٠

(١٤) دنيس هويسمان : علم الجمال ، ترجمة د٠ أميرة حلمى مطر ، دار أحياء الكتب العربية بدون تاريخ ، ص ٤٧ ٠

« وهنا نجد نتيجة غريبة وغير مقبولة من رجل قد وهب حس مرهف بعلم الجمال ، ويعد هاويا متحمسا للفن مثل هيجل ، ويرجع السر فى ذلك الى السير فى الطريق السيء ذاته الذى سار فيه أفلاطون الى جانب المساوىء الأخرى التى انزلق اليها ، وكما أن فيلسوفنا القديم لم يتردد فى طاعة العقل ، فادان المحاكاة والشعر الهوميرى الذى كان عزيزا عليه ، تكذلك فعل هيجل حين خضع لضرورة مذهبيه فأعلن فناء الفن أو قل موته » (١٥) ٠

ولذلك فهذا النقد هو ما يطلق عليه د ٠ امام عبد الفتاح امام « النقد من الخارج » (١٦) لأن كوبرتشة لم يراع الحركة الجدلية والمنطقيــة التى ينتقل بها هيجل من فكرة الى أخرى ، ولقد اســتند كروتشة وغيره من الباحثين الذين أكدوا قول هيجل بموت الفن ، الى أن هيجل قد أوضح ان الفن رغم مكانته العالمية ، الا أنه فى مضمونه أو صورته ليس بالوسيلة السامية مثل الفلسفة التى تتناول اللامتناهى ، لأن الفن محدود بسبب صورته وطبيعته النوعية فى مضمون محدد ، وبالتالى فلا يمكن للانتاج الفنى أن يعرض لنا سوى دائرة محددة ودرجة معينة من الحقيقية ، ويعنى بذلك الحقيقة التى يمكن تمثيلها حسيا ، وتظهر مطابقة له ، كما هو الحال فى آلهة الاغريق ٠ أما روح عالمنا الجديث ، فانه قد تجاوز هذه النقطة التى يعتبر الفن وسيلة لادراك المطلق ٠ وقد سبق أن أوضحت هذه القضية بالتفصيل حين تحدثت عن العلاقة بين الفن والدين فى ميتافيزيقا الجميل وتاريخ الفن ولست بحاجة لتكرار ذلك ، ولكن كروتشة يتخذ من هذه النقطة بداية ليشن هجومه على هيجل فيقول : ان علم الجمال عند هيجل لم يكن الا مديحا مشئوما للفن ٠ فهذا العلم يستعرض الصور المتتالية ، أو المراحل المنقضية ، فيبين فيها ما أحرزه من تقــدم باطنى ، ثم يضعه بأجمعه فى قبر عليه لوحة تحمل اسم الفلسفة » (١٧) ، والدليل على أن هيجل لا يقول بموت الفن ، انه قد أشار للرواية بوصفها فنا جديدا يعبر عن الحياة فى العصر الحديث ، بعد أن تضاءلت المكانة التى تحتلها الرواية الرعوية ورواية الفروسية ، التى لم تناسب العصر الحديث (*) ٠

---

(١٥) اقتبسه دنيس هويسمان فى كتابه السابق ، ص ٤٧ ٠

(١٦) د٠ امام عبد الفتاح امام : المنهج الجدلى عند هيجل ، ص ٣٧٧ ٠

(١٧) دنيس هويسمان : المرجع السابق ، ص ٤٨ ٠

(★) باختين : خطاب أسلوبيان للرواية الأوربية ، ترجمة محمد برادة مجلة الكرمل ١٩٨٦ ، من ص ٤٤ ـ ٨٢ ٠

هناك نقد آخر يوجه ضد ميتافيزيقا الفن عند هيجل ، فيما يختص بتطور الفن ذاته (١٨) ، فمن المعروف أن التطور الفنى يخضع لنفس المراحل المنطقية التى يتم بها تطور الفكرة ، ولكن يلاحظ ستيس (١٩) ، و « كامينسكى » ، أن الطابع المنطقى للاستنباط الجدلى قد خفت حدته فى دائرة الفن ، لأن تطور الفن خلال أنواعه الرئيسية الثلاثة ، وكذلك تطوره خلال الفنون الجزئية الخمسة ـ العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر ـ لابد أن يكون تطورا تمليه طبيعة الفكرة الشاملة ، ولكن نلاحظ أن هيجل كان يفتش عن الأفكار الجديدة التى تحل التناقض لكى ينتقل من نمط فنى ما الى نمط فنى آخر ، وكان ينظر للعلاقة الخارجية بين المضمون والصورة ، وهى علاقة يرى فيها المضمون والشكل منفصلا كل منهما الآخر ، ولهذا كان يحلل صورة الفن تبعا لتحليله للمضمون الذى يحدده .

ولهذا فان الاستنباط الجدلى والمنطقى لايكون سليما هنا ، حين ننتقل من صورة الفن الرمزى الى صورة الفن الكلاسيكى . لان الانسان لايعى هذا التناقض ويسعى الى حله فى اكتشافه لشكل جديد من الفن ، ولكن هيجل يفرض علينا تطور الفن بوضعه تطورا منطقيا ، ولهذا فاذا كانت فكرة الفن الكلاسيكى قد حلت بالفعل تناقض الفكرة القديمة ، فاننا لاندرى كيف استخرجت الفكرة القديمة من جوفها الفكرة الجديدة ، فالاغريق مثلا هم الذين قاموا بهذا الانتقال .

« ولهذا فان الانتقال لا يسير بضرورة منطقية ، فهو ليس الاضرورة ذاتية ، تختبرها الروح البشرى بوصفها حاجة ، وهى التى تشبعها بنفسها بعد أن تخلق ، نوعا جديدا من أنواع الفن » (٢٠) ولذلك فالانتقال ذاتى وليس موضوعيا ، ولهذا السبب لا نجد انتقالا حقيقيا أصيلا من دائرة الفن الى دائرة الدين لا فى موسوعة العلوم الفلسفية ، ولا فى نهاية كتاب « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » ، ولا فى « محاضرات فى فلسفة الدين » (٢١) .

والحقيقة ان هيجل فى تاريخ الفن يطور التناقض الكامن فى طبيعة الفن ذاته ، هذا التناقض الذى يفصح عن نفسه فى طبيعة العلاقة القائمة

---

(١٨) Jack Kaminsky : Hegel on Art, p. 169.

(١٩) ستين : فلسفة هيجل : ص ٦٥٩ .

(٢٠) ستيس : المرجع السابق ، ص ٦٦٠ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ٦٦١ .

بين الشكل والمضمون ، ويصل هذا التناقض الى ذروته في صورة الفن الرومانتيكى ، لأن المبدأ الذى يرتكز اليه الفن الرومانتيكى هو أنه اذا كان الفن يعبر عن الروح من خلال الحسى ، فلقد وصل الروح الى درجة لامتناهية بحيث لانستطيع أن نجد صورة حسية تكفى للتعبير عنه ، وهذا يعنى أن الفن يدرك المطلق لا كروح وانما كموضوع حسى أساسا • وحين يحدث الانفصال التام بين الروح المطلق والشكل في الفن ، فان هذا يعنى الانتقال الى دائرة أخرى هي الدين • وهذا ليس نفيا للفن ، وانما استعمال لغة أخرى غير لغة الفن ، هي لغة الدين •

وهناك نقد آخر يوجه الى هيجل ، وهو أن هيجل قد ناقش كثيرا موضوعات الفن ، أكثر مما ناقش الفن نفسه ، وهذا لانجده لدى هيجل فحسب ، وانما نجده أيضا لدى كثير من نقاد الأدب الذين يعتمدون على الفكر الجمالى فى نقدهم للأعمال الأدبية ، فيتحدثون طويلا عن الموضوعات التى ينبغى أن يتناولها الأدب ، دون أن يتطرقوا الى الحديث عن سمات الأدب نفسه ، لأنهم يعتقدون أن عزل الأدب أو الفن عن طبيعة الموضوعات التى يتناولها هو تحويل للفن الى صناعة شكلية (٢٢) • ويرى هذا الاتجاه أن ما وقع فيه هيجل نتيجة لخلطه بين الفن والميتافيزيقا او مبحث القيمة ومبحث الوجود • والفن ينتمى الى ميـدان القيمة وليس الى ميـدان الوجود (٢٣) • ولذلك اذا تطابقت القيمة مع الوجـود ، أصبح الفن والتصوف شيئا واحدا ، والحقيقة ان تفسير هيجل للوضع الذى آل اليه الانسان فى العصر الحديث ، يتطلب ـ لديه ـ أن يمتلك الانسان حرية داخلية عميقة ، مادام يفتقد الى هذه الحرية فى العالم الخارجى ، نتيجة لقهر الدولة والثروة للانسان ، وهذه الحرية الداخلية لاتتأتى الا باستغراق الانسان فى ذاته ، وهذا الاستغراق يقترب من التصوف ، لأن التصوف هو فى حقيقته تحرر من الذوبان فى أسر الجزىء والخاص والعروضى ، والعادى والمبتذل ، وحين يتحرر الانسان من النثرى فانه يصل للفن ، وعلى ذلك يمكن القول ان البعد الميتافيزيقى للفن عنـد هيجل ، لايبعد الانسان عن الواقع ، ولا يبعد الانسان عن واقع الفن فى الحياة الحديثة ، بل يجعله أكثر وعيا بذاته ، وأكثر وعيا بالفن • فالانسان يمكن أن يقتل فى ذاته كل الجـوانب الجمالية اذا استسلم للواقع الراهن ، ولم يغترب

---

(٢٢) انظر نقد جان برتليمى للاتجاهات الميتاليزيقية فى علم الجمال فى كتابه : بحث فى علم الجمال ، ترجمة د• أنور عبد العـزيز ، دار نهضـة مصر ، القـاهرة ١٩٧٠ ، ص ٥٣٥ وما بعدها •

(٢٣) Charles Karelis : An Interpretative Essay. From Book : Hegel's Introduction to Aesthetics. Oxford, 1979, p. Lxxiii.

عنه ، ولم يغترب عن نفسه أيضا • لأن الفن حقيقته — عند هيجل — هو تحقيق للمصالحة بين التناقضات المختلفة التى يجد الانسان نفسه فيها •

صحيح ان هيجل فى رؤيته للفن يدين ، فى كثير من جوانبها ، للحركة الرومانتيكية التى كانت سائدة فى ألمانيا — فى ذلك الوقت — بل ان أثر جوته وشيلر وشلنج واضح تماما فى نقده لواقع الحياة الحديثة ، لكن كما سبق أن بينت فان اسهام هيجل يكمن فى هذا العرض الجدلى والتركيبى لكثير من قضايا الفن ، لأن هيجل لاينظر للعمل الفنى بوصفه تعبيرا فرديا عن ذاتية الفنان ، بل ينظر له بوصفه تعبيرا كليا عن الجماعة والشعب والحضارة التى ينتمى اليها •

والحقيقة أننا اذا تجاوزنا النقد السابق ، الذى يمكن أن يركز على نقد هيجل من الخارج أو من الداخل ، أو يتصيد له بعض المعلومات غير الدقيقة التى وردت فى معرض حديثه عن الفنون المختلفة ، مثل حديثه عن الفن المصرى القديم ، وقوله انه لم يعرف الأدب والمسرح ، وقد أشرت فى ثنايا البحث ، الى أن المعلومات التى كانت متاحة حول هذه الموضوعات ، لم تكن تتيح له أكثر من ذلك ، وهذه أمور جزئية ، والمهم فى النقد هو عدم التوقف عند الجزئيات الصغيرة ، وانما مناقشة الأفكار الكلية التى يقدمها هيجل • ولهذا فقد نجح هيجل فى ابراز الصلة العميقة بين الفن والحضارة ، وهو قد مهد بذلك للاتجاهات الفنية المعاصرة التى تربط الفن بمبحث الحقيقة أو الحضارة •

وقد أصبح هذا الاتجاه مألوفا لدى كروتشة وهيدجر ، وقد رأينا أن نظرة كروتشة للفن لا تختلف كثيرا عن نظرية هيجل ، أما هيدجر ، فان نظريته الجمالية تؤدى الى ما يؤدى اليه نظرية هيجل ، فالفن عند هيدجر هو تكشف للحقيقة ، فحقيقة الموجود تتضح وتتكشف من خلال العمل الفنى (٢٤) ، ولذلك فالفن عند هيدجر يكشف للحقيقة الكلية ، وليس الحقيقة الجزئية ، أو حقيقة شىء بعينه • والحقيقة أن اسهامات هيجل فى مجال الفن والجمال بالنسبة الى عصره ، تعد كبيرة ، وأعتقد أننا فى مصر والعالم العربى بحاجة الى نظرياته الجمالية ، لاسيما أن كثيرا من أبعاد ثقافتنا الجمالية لم تتجاوز حدود أرسطو ، ومقولاته الجمالية ، وأحسب أن معرفتنا بنظرية هيجل قد تساعدنا فى تجاوز كثير من المشكلات

---

(٢٤) مارتن هيدجر : نداء الحقيقة • ترجمة وتقديم د• عبد الغفار مكاوى ، دار الثقافة ، للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٩٠ — ١٨٩ •

الثقافية والجمالية فى واقعنا الراهن • بل ان فهمنا للاتجاهات المعاصرة فى علم الجمال والنقد الفنى مرتبطة ــ الى حد كبير ــ بمدى فهمنا لنظرية هيجل الجمالية ، لأن هذه الاتجـــاهات المعاصرة قد تأسست فى كثير من جوانبها على نظرية هيجل الجمالية ، وليس خافيا أن هيجل فى تحليله للذاتية الأوربية ، قد عبر عنها فى صورتين : أولاها : تجسد الوعى الأوروبى فى صور سياسية واجتماعية وثقافية وجمالية ، وثانيتها : التعبير عن الوعى الأوروبى بشكل مجرد فى المنطق والجدل الهيجلى • ولقد التقط الفكر المعاصر الصورة الأولى للوعى الأوروبى كما يتبدى عند هيجل ، فى توحيده بين الوعى والتاريخ ، عبر الأشكال المختلفة مثل الدولة والدين والقانون والفن • ولذلك فان كثيرا من الجدل المثار حاليا حول قضايا هيجل فى تجسد الوعى الانسانى فى الدولة ، وصيرورته فى التاريخ • والعقل العربى حين يتعامل مع هيجل ، لابد أن يعى ان ما طرحه هيجل ، هو نتيجة لتطور الحضارة والذاتية الأوربية فى فهمهـــا لذاتهـــا ، وفهمها لحضارتها ، وبالتالى فان موقف هيل من الشرق والفكر الاسلامى ، يعكس رؤية الغرب ــ فى مراحل وعيه العميقة ــ للشرق ، ولذلك فحين يتحدث هيجل عن الاسلام ، يتحدث عنه تحت مسميات مختلفة ، فتـــارة يتحدث عن الاسلام حين يتحدث عن الاتراك ، وهذا ما كان شائعا لدى الأوروبيين فى ذلك الوقت ، وتارة أخرى تحت اسم المحمدية ، أو العرب ، وهو يضع المسلمين ، ضمن حضارة الشرق ، رغم أنه يعى ان الاسلام كدين قد ساهم فى تحرير الفرد ونمى استقلاله • ولا نتوقع من مفكر مثل هيجل ان يقدم حلولا نهائية لمشكلات حضارتنا ، وانما يحثنا على أن نقوم بالدور الذى قام به هو فى حضارته ، ولقد قال البعض لدينا ، بأن الفكر الصوفى الاسلامى ، قد استوعب الروح الاسلامية ، وعبر عنها خير تعبير ، فى وعيها بذاتها ، وادراكها للحظات الحضارية التى تمر بها الروح الاسلامية فى مفترق الطرق ، لكن ظل هذا الفكر الصوفى منزويا ، وأصبح لايعيه الا من سلك طريقهم ، وهو تمثل تجربته الذاتية بأقصى درجة من الاخلاص واليقين ، أليس هذا ما فعله هيجل حين تأمل حضارته وثقافته •

هل يمكن ان يكون هذا البحث دعوة للحرية أو للتحرر من الوعى الزائف ، ومحاولة لرؤية أنفسنا ؟ لكى نعى ما نحن فيه ، لاسيما أن كثيرا من المفاهيم التى طرحت فى القرن التاسع عشر ، لاتزال تعمل عملها فنيا ، ونحن فى نهايات القرن العشرين •

نتـــائج البحث

هذه هى أهم النتائج التى توصلت اليها من دراسة فلسفة هيجل الجماليـــة :

١ ـ يرتبط تحليل هيجل الجمالى ارتباطا وثيقا برؤيته الفلسفية والسياسية والاجتماعية ، ومن ثم فانه لايمكن عزل الفن عن الحضـارة لديه ، ولذلك فان كل سمات نسقه الفلسفى الميتافيزيقى تظهر فى رؤيته للفن بشكل واضح • وهو يضع الفن فى صف واحد مع الدين والفلسفة ، ويصبح الفن بذلك أحد الطرق لمعرفة حقائق الروح الكلية •

٢ ـ لا تهدف نظرية هيجل الجمالية الى فرض شروط وقواعد للانتاج الفنى ، وانما تسعى الى معـــرفة طبيعة الجمالى ، أى معـــرفة طبيعة الفن •

٣ ـ تنبع حاجة الانسان الى النشاط الجمالى من رغبة الانسان فى معرفة ذاته ، والتعبير عنه وتلبية احتياجات روحية عميقة لديه ، ولذلك يربط هيجل النشاط الجمالى بالأشكال المتنوعة للممارسة الانسانية ، ويربطه بالعالم المحيط بالانسان ، والأشياء تحتفظ بوجودها المستقل الحر فى العلاقة الجمالية ، لأن الانسان حين يتلقى العمل الفنى فانه يتأمله دون أن يستهلكه كما هو الحال فى الموضوعات التى يتعامل معها الانسان تعاملا عمليا بهدف سد حاجاته الرئيسية مثل الجوع والعطش •

٤ ـ المقصود بالجمال عند هيجل هو الجمال الفنى الذى تبدعه الروح الانسانية ، وليس الجمال الطبيعى ، ولذلك فهو يرفض النزعة الطبيعية فى الفن التى تبغى تقليد الطبيعة أو تصويرها كما هى ٠

٥ ـ وظيفة الفن هى الكشف عن الحقيقة بشكل حسى ، وغاية الفن تنبع من ذاته ، من خلال هذا التصوير وذلك الكشف ، وينفى هيجل أن يكون للفن غايات أخرى مثل الوعظ والتطهير ، لأن هذا معنـــاه أن الفن يتحول الى مجرد أداة ووسيلة وليس غاية ٠ ومهمة النشاط الفنى بوصفه نشاطا روحيا أن يجعل وحدة الذاتى والموضوعى المحققة فى الدولة مدركة بالوعى ٠

٦ ـ ينتمى الفن الى دائرة الروح المطلق ، وغايته هى التصوير الحسى للمطلق ذاته ، ولذلك فان مضمون الفن هو الفكرة ، وشكل الفن هو التجسيد الحسى ، وفكرة الجميل ، هيجـــل ، ليست فكرة منطقية مجردة ، بل فكرة تتجسد فى الواقع بعد أن تدخل فى وحدة مباشرة معه ٠ والمقصود بالمثـــال فى الفن هو الواقع المصاغ فى تطابق مع مفهومه ، ولذلك يعتبر المثال هو المفهوم الجمالى الرئيسى عند هيجل ، الذى كرس له كتابه « الاستطيقا » ، لدراسة المثال وتطوره ، وتنوع الفن وغناه يرجع الى تطور المثال ، كما أن اختلاف الأشكال والصور الفنية تابع لطبيعة العلاقة بين الفكرة وشكلها الخارجى ، أى تابع لتطور المثال ـ فحين يكون المثـــال مجردا ، فان التجسيد الخارجى يكون مجردا ، وهذا ما يظهر فى الصورة الرمزية للفن ، ويتضح فى الفن الشرقى وفن العمارة بشكل خاص وحين يتطابق المثال مع التجسيد الخارجى ، تظهر صورة الفن الكلاسيكى ، التى تتجسد فى عالم الفن الاغريقى القديم وفن النحت وحين يصبح التجسيد الخارجى مجرد اشارة مجردة ومظهر للمثال الروحى ، فانه تظهر الصورة الرومانتيكية للفن التى تتجسد فى فنون التصوير والموسيقى والشعر ٠

٧ ـ قدم هيجل تحليله للمقولات الجمالية من خلال التاريخ العينى للبشرية ، فحين يصف الأنواع والأشكال الفنية ، فانه يقدمها من خلال التطور التاريخى للحضارة الانسانية ، ولذلك فان فلسفته لتاريخ الفن ، تخضع لنفس التطور المنطقى الذى يتبعه فى فلسفته لتاريخ العالم ٠ ويرد هيجل سبب تطور فن ما الى تطور المضمون ، الذى ينتج عن تطور الحضارة التى نما فيها الفن ذاته ، ولهذا فان فكرته عن سيادة فن ما ـ مثل العمارة فى الحضارات الشرقية ٠ والنحت فى الحضارة الاغريقية ـ فى فترة تاريخية محددة دون غيره من الفنون ، يرجع الى أن لكل مرحلة

تاريخية فنا أساسيا يعبر عن هذه المرحلة • ولذلك تتحدد الأشكال الفنية بحالة العالم العامة ، فمثلا يرتبط ظهـــور الملحمة بســـــيادة العصر البطولى ، وظهور البطل المستقل الحر ، وذلك لأن حالة العالم الحضارية ـ حينذاك ـ ومختلف الشروط التى يجد الانسان نفسه فيها ، تؤدى الى ظهور الملحمة • كذلك فان تحول الانسان من فرد الى مواطن فى دولة ، مما أضفى على علاقته بالعالم طابعا قانونيا ، أدى الى ظهور النثر والرواية فى العصر الحديث •

٨ ـ فى تحليل هيجل للشخصية الانسانية التى يجب أن تكون موضوعا للفن ، قدم صورة للنمط Type ، التى استفاد منها بعد ذلك جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان فى نظريتيهما الروائيتين ، فلقد بين هيجل أننا حين نتخذ من الانسان موضوعا للتمثل الفنى ـ يجب أن نبرز الجوانب المختلفة فى الانسان ، فلا يبدو طيبا فقط ، أو شريرا فقط ، وانما تظهر جوانب ضعفه وقوته ، ويجب أن نركز على السمات الجوهرية فى تصوير هذا الانسان مثلما نجد فى آخيل عند هوميروس ، وروميو عند شـــكسبير •

٩ ـ ان حالة العالم ، والتحولات الكبرى لكل أمة ، وتناقضـــات العصر الجوهرية هى الموضوع الأساسى للتمثيل الفنى ، ولابد ألا يكتفى الفنان بتقديم وصف ساكن ، وانما يقدمها من خلال الأعمال والأفعـــال الانسانية ، لأن العمل أو الفعل هو الذى يكشف عن غايات الانســـان واتجاهه الفكرى ، وتتجسد اتجاهات العصر العامة الكلية بشكل فردى فى أفكار الناس وتصرفاتهم عن طريقق فكرة باثوس Pathos فالباثوس تحرك الفنان نحو استكمال عمله الابداعى ، وهى التى تحرك الناس فى افعالهم وصراعاتهم •

١٠ ـ تكتسب آراء هيجل عند الفنان أهمية خاصة ، لأنه يرى أن الأصالة والعبقرية الحقيقية لدى الفنان تظهر فى قدرته على ابراز الطبيعة الجوهرية للعصر وللبشر من خلال هذه الأشكال والأفعال الفردية •

١١ ـ ان العصر الذهبى للابداع الفنى ، فى تصور هيجل ، هو العصر البطولى ، لأن الانسان كان يتمتع ـ فيه ـ باستقلاله وحريته ، وكان الفن يحتل مكان الصدارة فى التعبير عن تصورات الشعوب ولهذا كان العالم الاغريقى عالما شعريا • بينما العصر الحاضر لا مكان فيه للشاعرية ، لأن الانسان أصبح يعتمد على العمل والتفكير المجرد ، ولا مكان فيه للشعر الحقيقى • ولهذا تضاءلت حاجة الانسان الى الفن •

١٢ ـ يرد هيجل جذور أسباب انحطاط الفن فى العصر الحديث الى الدعوة المدرسية والاكاديمية لبعث التراث الكلاسيكى للفن ، واحياء الآثار الفنيه القديمة • فقد بدا انحطاط الفن منذ دعوة هوراسيوس المدرسيه ـ فى « فن الشعر » ـ لتحديد القواعد والأسس التى يجب أن يسير بمقتضاها الفنان ، وبالطبع • ان الفن لايمكن أن يسير وفق قواعد معدة مسبقا ، لأن جوهر الفن هو الحرية ، وبالتالى لا يمكن بعث ، أو تقليد التراث العظيم للفن ، فلا يمكن أن يظهر هوميروس أو سوفوكليس أو شكسبير مرة أخرى ، لأن ما قدموه ، قد أنجزوه بمنتهى الحرية ، حتى النهاية ، بحيث لايمكن تقليدهم من جديد • وهذا يعنى أن التطور الذى حدث للفن ، لايمكن أن يعود الى الوراء ، فالتاريخ اليونانى القديم ، بكل ما أبدعه فى الفن ، درجة فى سلم التطور المنطقى لتاريخ الفن ، ولن يعود هذا التاريخ أبدا • ولهذا فان نمط الفن الكلاسيكى يزدهر مرة واحدة ، ولايمكن تقليد صورة الفن الكلاسيكى ، لأنه لايوجد شكل كلاسيكى فحسب ، وانما مضمون كلاسيكى أيضا ، وحالة العالم فى العصر الحديث لايمكن ان تقدم مثل هذا المضمون ، ولذلك فان السعى المحموم وراء التراث الفنى القديم يقوم الى نزعة مدرسية تهدم الفن ذاته •

ويرد هيجل سبب انحطاط الفن ـ أيضا ـ الى تحطيم الرومانتيكية لمضمون الفن ـ فى مراحلها الأخيرة ـ وطغيان الذاتية ، بحيث انفصلت تماما عن أى شكل فنى ، وقد أدى هذا الى غياب الاهتمام بمشاكل العصر الكبرى لدى الفنانين ، وقد اقترن ضياع المضمون الجوهرى للفن ، بازدياد المهارة الذاتية فى زخرفة الأعمال الابداعية • وهذه القضية التى أشار اليها هيجل ، قد سبق لجوته وشيلر أن تحدثا عنها ، فبينا أن العصر الحديث ـ بطبيعته ـ معاد للفن ، ولهذا كانا يهربان منه الى بعث التراث اليونانى القديم بوصفه العصر الذهبى للفن ، ولكن هيجل يتميز عنهما فى انه يرى أن العودة الى الماضى هى ضد طبيعة تطور الفن •

وقد أوضح هيجل الأسباب التى أدت الى تزايد النزعة الذاتية فى الفن وطغيانها على كل شىء ، ومن أهم الأسباب التى يطرحها لذلك : الحالة العامة للعالم التى لايشعر الانسان فيها بالحرية • ونتيجة لهذا أصبح الانسان يشعر بتبعيته الكاملة للدولة ، وللأشياء المحيطة به • فأعمال البشر ـ فى المجتمع الحديث ـ أصبحت منفصلة عن بعضها ، لأن كل فرد لايعمل وفقا لمصلحة الكل الذى ينتمى اليه ، وانما وفقا لما تمليه عليه مصالحه الفردية الخاصة • وذلك لأن الفرد لايشعر بالانتماء الى الكل ، وانما ينتمى لمصالحه الذاتية الضيقة • ونتيجة لهذا يفقد الانسان

شعوره بالاستقلال والحرية ، لأن الحرية التى يشعر بها ، فى العصر الحديث ، هى حرية ذات طابع شكلى وقانونى • ولهذا يفقد استقلاله ، ويشعر بالضياع ، لأنه يشعر ـ أنه فى عمله ـ وسيلة لغيره ، مثلما هو يجعل الآخرين وسيلة له أيضا • وهكذا يتبدد الانسجام والتوافق فى علاقة الانسان بالعالم المحيط به ، ويحل الصراع الطبقى بين البشر محل الوحدة بينهم ، وتصبح الدولة قوة قاهرة للانسان ، ولاتساهم فى تأكيد وجوده • وفى هذه الصورة التى يقدمها هيجل عن العالم الحديث ، تكمن حقيقة العصر الذى يعادى ـ بطبيعة وضع الانسان فيه ـ الجمال والفن •

١٣ ـ والطريق الوحيد الذى يبقى للانسان ـ فى العصر الحديث ـ كى لايستسلم للواقع القائم ، الذى يقتل كل أشكال الجمال والفن هو : أن يسعى الانسان نحو حريته الداخلية الخاصة ، بمعنى أن يستغرق الانسان فى ذاته ، لكى يشعر بحريته الداخلية ، والحقيقة أن هذا هو طريق التصوف أيضا ، فمادام الانسان لايجد حريته فى العالم الخارجى ، فعليه أن يبحث عن المخرج الوحيد له فى الحرية الداخلية للذات ، وهذا ما سبق ان سار فيه الرومان حين حاولوا التحرر من ازدواجية العالم عن طريق الاستغراق فى الذات ، والدليل على ذلك انتشار الأبيقورية والرواقية ، من أجل الوصول الى شكل جديد من الحرية وهو الحرية الروحية •

١٤ ـ ان الحالة العامة للعالم الراهن هى التى أوصلت الفن الى ما هو عليه ، فالانسان لم يعد يقنع بصياغات الفن ، وانما أصبح يبحث عن أشكال مجردة ومحددة ، ولذلك فالانسان أصبح يتحدث « عن » الفن بشكل مجرد ، أكثر من تذوقه أو ابداع الفن ، وهذا نتيجة ميل الانسان المعاصر الى صياغة كل شىء فى صورة قواعد مقننة • وقد أدت هذه الحالة العامة للعالم الى ظهور فن جديد هو « النثر » الرواية ، التى تستفيد وتقترب كثيرا من الفلسفة بوصفها أرقى أشكال الفكر • ولهذا فان نهاية الفن عند هيجل تعنى المصالحة بين الشعر والفلسفة ، وهذا ما يظهر فى الرواية بوصفها فنا أدبيا • أما الذين يحاولون بعث أشكال الفن القديمة ، وأساليب الحياة القديمة ، فانهم يجدون أنفسهم فى موقف شبيه بموقف دون كيشوت ، الذى حاول بعث أخلاق الفروسية فى وسط عالم لم يعد يعترف بها ، وهى نتيجة ـ أيضا ـ للتطور الجدلى للروح المطلق ، ولهذا فان عداء المجتمع الحديث للجمال والفن هو مأساة الروح الخالدة لأن اهتمامات الانسان المهنية والهموم المختلفة التى تحيط به قد طبعت الوجه الانسانى بطابع القبح والبشاعة • وهيجل حين يرصد هذا فانه لم يأت بجديد ، لأن ليسنج وشيلر قد أكدا هذا من قبل •

١٥ ـ ولكن هذا لايعنى أن هيجل يقول بموت الفن ، وانما هو يوصف الحالة الراهنة التى وصل اليها الفن ، ولذلك فان وجود الفن مرهون بمدى صراع الانسان ونضاله من أجل استرداد حريته ، فجوهر الفن هو الحرية ،ولهذا فهو يبين أنه يمكن أن يوجد الجمال والفن فى العصر الحديث حين يهتم الفن بتصوير الصراع بين الشخصية الثائرة والمغترية ضد نظام الأشياء والقائم ولاشعرية العلاقات الاجتماعية السائدة • حيث يمكن أن تظهر عظمة الانسان وقدراته الكامنة ، وبالتالى يسترد الانسان ما فقده من جمال وشعر وفن •

١٦ ـ ولهذا فان الباحث بعد هذه المرحلة الطويلة والعميقة مع جماليات هيجل يتساءل هل يمكن القول بأن هيجل يقول بمرحلة جديدة من الفن ، بعد صورة الفن الرومانتيكى ، هى مرحلة الفن الحر ؟

ومضمون هذا الفن الحر لايكتفى بدائرة محددة من الموضوعات والأفكار وانما يقدر على تصوير أى شىء ، يشعر الانسان فيه بذاته ، ويجد فيه حريته المفتقدة ، وحين ذاك يترك الفنان العنان للخيال الحر ، لكى يعطيه المضمون والتحديد والشكل ، ويمكن اعتبار الرواية هى الفن الأساسى المعبر عن هذه المرحلة ، مثلما كان النحت يعبر عن الصورة الكلاسيكية للفن ، لأن مضمون الرواية هو مضمون العصر الذى يحيا فيه الانسان الآن ، هذا مجرد استنتاج يطرحه الباحث بعد هذه الصحبة الطويلة مع أفكار هيجل فى الفن والحضارة •

قائمة مصادر البحث

أولا : المصادر الأجنبية

(أ) من مؤلفات هيجل :

— G.W.F. Hegel : Hegel's Introduction to Aesthetics. Trans. by : T. M. Knox with Introduction by Charles Karelis, Oxford. The Clorendon Press, 1979.

— ———— : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Trens. by : T.M. Knox, two volumes. Oxford University Press, 1975.

— ———— : The Philosophy of Fine Art. Trans. by : F.P.B. Osmaston. G. Bell and Sons, London, 1920.

— ———— : Phenomenology of Spirit. Trans. by : A.V. Miller with Analysis of the Text and foreward by J.N. Findlay, Clarendon Press, Oxford, 1977.

(★) لا تشتمل قوائم المصادر هنا على كل المراجع التى ورد ذكرها فى حواشى البحث .

— ———— : Philosophy of Right. Trans. with Notes by : T.M. Knox. Oxford University Press, 1976.

— : Lectures on the Philosophy of Religion. Trans. by : E. B. Spiers. Rout. & Kegan Paul, London, 1962.

— G.W.F. Hegel : The Philosophy of the Mind. Trans. by : A.V. Miller. Oxford University Press, 1973.

(ب) مراجع عن هيجل :

1. W. Kaufmann : Hegel : Reinterpretation, Texts and Commentary. Doubledey & Company, Garden City, New York, 1965.

2. W. Kaufmann : Hegel's Ideas about Tragedy « Essay ». From : New Studies in Hegel's Philosophy. ed. : q.E. Steinkraus, New York 1970.

3. W. Kaufmann : From Shakespear to Existentialism : An Original Study. Princeton University Press, New Jersey.

4. Hyppolite : Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit. Trans. by : S. Cherniak and J. Heckman. Northwestern University Press, Evanston, 1974.

5. J. Kaminsky : : Hegel on Art. State University of New York Press, 1970.

6. Israel Knox : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. Humanities Press, New Jersey, 1978

7. I. Soll : An Introduction to Hegel's Metaphysics. Chicego, University Press, 1975.

8. Lukacs : The young Hegel. Trans by : R. Livingstone The MIT Press, Cembridge, 1976.

9. G. Lukàcs : Hegel's False and his Genuine Ontology. Trans. by : D. Fernbach. Merlin Press, London, 1978.

10. Charles Taylor : Hegel. Cadbridge University Press, 1975.

11. Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry. Notes on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. Journal of Comparative Poetics « Alif ». The American University in Cairo, No. I, Spring 1981, from p. 38 to p. 48.

12. John Edward Toews : Hegelianism. 1805-1841. Cambridge University Press, 1980.

13. Frederick G. Weiss (Ed.) : Beyond Epistemology. New Studies in Philosophy of Hegel. Martinus Nijhoff, The Hegue, 1975.

14. M. Ronson : Hegel's Dialectic and its Criticism. Cambridge University Press, 1982.

15. Michael Inwood (Ed.) : Hegel. Oxford University Press, 1985.

16. Albert Hofstadter : On Artistic Knowledge : A Study in in Hegel's Philosophy of Art.

17. Howard P. Kainz : Hegel's Theory of Aesthetics in the Phenomenology. From Idealistic Studies. Netherlands.

(ج) مراجع عامة فى علم الجمال وفلسفة الفن :

1. K. Aschenbrenner & A. Isenberg (ed.) : Aesthetic Theories Studies in the Philosophy of Art. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1965.

2. A. C. Bradley : Shakespearean Tragedy. London, Macmillan & Co. LTD., 1961.

3. David Lamb : Lenguage and Perception in Hegel and Wittgenstein. St. Martin's Press, New York, 1979.

4. T. W. Adorno : Aesthetic Theory. Trans. by : C. Lenhardt, ed. by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. R. & K. P. London, 1984.

5. B. Bosanquet : A History of Aesthetic. From the Greeks to the 20th Century. The Meridian Library, New York, 1957.

6. .Charlton : Aesthetics. Hutchinson University Library, London, 1970.

7. David Simpson (Ed.) : German Aesthetic and Literary Criticism. Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel. Cambridge University Press, Cembridge, 1984.

ثانيا : المصادر العربية :

اولا : مؤلفات هيجل المترجمة الى اللغة العربية :

١ ـ ج • ف • ف • هيجل :
محاضرات فى فلسفة التاريخ ـ « الجزء الاول » ، ترجمة د • امام عبد الفتاح امام ، مراجعة د • فؤاد زكريا ، دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة ، ١٩٧٤ •

٢ ـ ج • ف • ف • هيجل :
« العالم الشرقى » ، الجزء الثانى من محاضرات فى فلسفة التاريخ، ترجمة وتقديم د • امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٤ •

٣ ـ ج • ف • ف هيجل :
أصول فلسفة الحق ، الجزء الأول ، ترجمة وتقديم وتعليق د • امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٣ •

٤ ـ ج • ف • ف • هيجل :
موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتقديم وتعليق د • امام عبد الفتاح امام ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ القاهرة ، ١٩٨٥ •

ثانيا : دراسات عن هيجل وعلم الجمال :

١ ـ د • امام عبد الفتاح امام :
المنهج الجدلى عند هيجل • دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ •

٢ ـ د • امام عبد الفتاح امام :
دراسات هيجيلية • دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٤ •

٣ ـ د • امام عبد الفتاح امام :
فى الميتافيزيقا • دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ •

٤ ـ د ٠ امام عبد الفتاح امام :
كيركجور ، رائد الوجودية ، المجلد الثانى ، فلسفته ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ ٠

٥ ـ د ٠ اميرة حلمى مطـــر :
فلسفة الجمال ٠ دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ٠

٦ ـ د ٠ اميرة حلمى مطر :
مقدمة فى علم الجمـــال ٠ دار الثقافة للنشر والتوزيع القـاهرة ١٩٧٦ ٠

٧ ـ د ٠ اميرة حلمى مطر :
مقالات فلسفية حول القيمة والحضارة ، مكتبة مدبولى ـ القاهرة ٠

٨ ـ د ٠ زكريا ابراهيم :
هيجل أو المثالية المطلقة ٠ مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠

٩ ـ د ٠ زكريا ابراهيـم :
فلسفة الفن عند هيجل ، مجلة المجلة ، العدد رقم ١٠٧ نوفمبر ١٩٦٥ ٠

١٠ ـ د ٠ زكريا ابراهيم :
مشكلة الفن ٠ مكتبة مصر ـ القاهرة ٠

١١ ـ د ٠ زكريا ابراهيـم :
فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ـ مكتبـة مصر ، القاهرة ، بدون تاريخ ٠

١٢ ـ ستيس :
فلسفة هيجل ، ترجمة د ٠ امام عبد الفتـاح امام ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٠ ٠

١٣ ـ شاخت « ريتشارد » :
الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حســين ٠ المؤسسة العربيــة للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ ٠

١٤ ـ عبد السلام بن عبد العالى :
هايدجر ضد هيجل (التراث والاختلاف) ٠ المركز الثقافى العربى ـ الدار البيضاء ـ المغرب ١٩٨٥ ٠

١٥ ـ عبد الرحمن بدوى :
المثالية الألمانية ٠ دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٥ ٠

١٦ ـ د ٠ فؤاد زكريا :
هيجل فى ميزان النقد ، مجلة الفكر المعاصر العدد ٦٧ سبتمبر ١٩٧٠ ٠

١٧ ـ د ٠ فؤاد زكريا :
هربرت ماركيوز ـ دار الفكر المعاصر القاهرة ١٩٧٨

١٨ ـ ارسطو :
فن الشعر ـ تقديم وتعليق وترجمة د٠ ابراهيم حمادة الانجلو المصرية بدون تاريخ ٠

١٩ ـ ارنولدهاوزر :
الفن والمجتمع عبر التاريخ ٠ جزآن ترجمة د ٠ فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٠

٢٠ ـ دنيس هويسمان :
علم الجمال : ترجمة د ٠ أميرة حلمى مصر ـ دار احياء الكتب العربية القاهرة ، بدون تاريخ ٠

٢١ ـ عدد من العلماء السوفييت :
الجمال فى تفسيره الماركسى ٠ ترجمة يوسف الحلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٨ ٠

٢٢ ـ هربرت ماركيوز :
العقل والثورة ٠ ترجمة د ٠ فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ٠

٢٣ ـ جان هيبوليت :
مدخل الى فلسفة التاريخ عند هيجل • ترجمة انطون حمصى منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٦٩ •

٢٤ ـ د • ثروت عكاشة :
الزمن ونسيج النغم • دار المعارف ، القاهرة •

٢٥ ـ مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش :
الكوميديا والتراجيديا • ترجمة د • علمى أحمد محمود ، عالم المعرفة الكويت ، يونيو ١٩٧٩ •

٢٦ ـ د • محمود رجب :
الاغتراب • منشأة المعارف الاسكندرية •

٢٧ ـ د • محمد حمدى ابراهيم :
دراسة فى نظرية الدراما الاغريقية • دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٧ •

٢٨ ـ د • مجدى وهبة :
معجم مصطلحات الأدب • مكتبة لبنان ـ بيروت ١٩٧٤ •

٢٩ ـ ميخائيل باختين :
الخطاب الروائى • ترجمة محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة١٩٨٧•

٣٠ ـ د • نازلى اسماعيل :
الشعب والتاريخ « هيجل » ـ دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ •

٣١ ـ هوراس :
« فن الشعر » • ترجمة د • لويس عوض : الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة •

الفهـــــرس

الموضوع	الصفحة

● صـدر من هـذه السـلسلة :

١٤ ـ علم الأسلوب : مبادؤه واجراءاته	صلاح فضل ـ ١٩٨٥
١٥ ـ قضايا العصر فى أدب ابى العلاء المعرى	عبد القادر زيدان ـ ١٩٨٦
١٦ ـ الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى	عصام بهى ـ ١٩٨٦
١٧ ـ سيكولوجية الابداع فى الفن	يوسف ميخائيل أسعد ـ ١٩٨٦
١٨ ـ الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوى فىدراسة الشعر الجاهلى	كمال ابو ديب ـ ١٩٨٦
١٩ ـ لغة المسرح عند الفريد فرج	نبيل راغب ـ ١٩٨٦
٢٠ ـ من حصاد الدراما والنقد	ابراهيم حمادة ـ ١٩٨٧
٢١ ـ أصوات جديدة فى الرواية العربية	أحمد محمد عطية ـ ١٩٨٧
٢٢ ـ النقد وجمال عند العقاد	عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٨٧
٢٣ ـ الصوت القديم الجديد دراسة فى الجذور العربية لموسيقى الشعر	عبد الله محمد الغدامى ـ ١٩٨٧
٢٤ ـ موسم البحث عن هوية	حلمى محمد القاعود ـ ١٩٨٧
٢٥ ـ قراءات من هنا وهناك	هدى حبيشة ـ ١٩٨٨
٢٦ ـ الرواية العربية : النشأة والتحول	محسن جاسم الموسوى ـ ١٩٨٨
٢٧ ـ وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثانى)	جليلة رضا ـ ١٩٨٩
٢٨ ـ مع الدراما	يوسف الشارونى ـ ١٩٨٩

٢٩ ـ تأملات نقدية فى الحديقة الشعرية	محمد ابراهيم ابو سنة ـ ١٩٨٩
٣٠ ـ دراسات فى نقد الرواية	طه وادى ـ ١٩٨٩
٣١ ـ الخيال الحركى فى الأدب والنقد	عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٩٠
٣٢ ـ دون كيشوت بين الوهم والحقيقة	غبريال وهبة ـ ١٩٩٠
٣٣ ـ القص بين الحقيقة والخيال	مجدى محمد شمس الدين ـ ١٩٩٠
٣٤ ـ الرواية فى أدب سعد مكاوى	شوقى بدر يوسف ـ ١٩٩٠
٣٥ ـ دراسة فى شعر نازك الملائكة	محمد عبد المنعم خاطر ـ ١٩٩٠
٣٦ ـ الرحلة الى الغرب فى الرواية العربية الحديثة	عصام بهى ـ ١٩٩١
٣٧ ـ الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ	عبد الرحمن ابو عوف ـ ١٩٩١
٣٨ ـ تحولات طه حسين	مصطفى عبد الغنى ـ ١٩٩١
٣٩ ـ الجذور الشعبية للمسرح العربى	فاروق خورشيد ـ ١٩٩١
٤٠ ـ صوت الشاعر القديم	مصطفى ناصف ـ ١٩٩١
٤١ ـ البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق	احمد العشرى ـ ١٩٩٢
٤٢ ـ الأسس النفسية للابداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)	شاكر عبد الحميد ـ ١٩٩٢
٤٣ ـ اتجاهات الأدب ومعاركه	على شلش ـ ١٩٩٢

٤٤ ـ التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث	عبد المحسن طه بدر ـ ١٩٩٢
٤٥ ـ ظواهر المسرح الاسبانى	صلاح فضل ـ ١٩٩٢
٤٦ ـ الحمق والجنون فى التراث العربى	أحمد الخصخوص ـ ١٩٩٢
٤٧ ـ الرواية العربية الجزائرية	عبد الفتاح عثمان ـ ١٩٩٢
٤٨ ـ دراسات فى الرواية الانجليزية	أمين العيوطى ـ ١٩٩٢
٤٩ ـ جدل الرؤى المتغايرة	صبرى حافظ ـ ١٩٩٣
٥٠ ـ الوجه الغائب	مصطفى ناصف ـ ١٩٩٣
٥١ ـ نظرة جديدة فى موسيقى الشعر	على مؤنس ـ ١٩٩٣
٥٢ ـ قراءات فى أدب اسبانيا وامريكا اللاتينية	حامد أبو أحمد ـ ١٩٩٣
٥٣ ـ الرواية الحديثة فى مصر	محمد بدوى ـ ١٩٩٣
٥٤ ـ مفهوم الابداع الفنى فى النقد الأدبى	مجدى أحمد توفيق ـ ١٩٩٣
٥٥ ـ العروض وايقاع الشعر العربى	سيد البحراوى ـ ١٩٩٣
٥٦ ـ المسرح والسلطة فى مصر	فاطمة يوسف محمد ـ ١٩٩٣
٥٧ ـ الأسس المعنوية للأدب	عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٩٤
٥٨ ـ عبد الرحمن شكرى شاعرا	عبد الفتاح الشطى ـ ١٩٩٤
٥٩ ـ نظرية ستانسلافسكى	عثمان محمد الحمامصى ـ ١٩٩٤
٦٠ ـ الذات والموضوع ـ قراءات فى القصة القصيرة	محمد قطب عبد العال ـ ١٩٩٤
٦١ ـ مكونات الظاهرة الأدبية عند عبد القادر المازنى	مدحت الجيار ـ ١٩٩٤

م	العنوان	المؤلف
٧٧	المرأة البطل فى الرواية الفلسطينية	فيحاء عبد الهادى ـ ١٩٩٧
٧٨	من التعدد الى الحياد	امجد ريان ـ ١٩٩٧
٧٩	بنية القصيدة فى شعر ابى تمام تمام	يسرية يحيى المصرى ـ ١٩٩٧
٨٠	سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر	حسن فتح الباب ـ ١٩٩٧
٨١	الدم وثنائية الدلالة	مراد مبروك ـ ١٩٩٧
٨٢	تداخل الأنواع فى القصة القصيرة	خيرى دومة ـ ١٩٩٨
٨٣	البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية	جميل عبد المجيد ـ ١٩٩٨
٨٤	أشكال التناص الشعرى	أحمد مجاهد ـ ١٩٩٨
٨٥	أدب السياسة / سياسة الأدب	ترجمة حسن البنا ـ ١٩٩٨
٨٦	القصيدة التشكيلية	محمد نجيب التلاوى ـ ١٩٩٨
٨٧	سوسيولوجيا الرواية السياسية	صالح سليمان ـ ١٩٩٨
٨٨	العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبى	محمد فكرى الجزار ـ ١٩٩٨
٨٩	اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم	نوال زين الدين ـ ١٩٩٨
٩٠	شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية	رمضان صادق ـ ١٩٩٨
٩١	ظاهرة الانتظار فى المسرح النثرى	محمد عبد الله ـ ١٩٩٨
٩٢	الرواية فى القرن العشرين	ت : محمد خير البقاعى ـ ١٩٩٨
٩٣	رواية الفلاح	مصطفى الضبع ـ ١٩٩٨
٩٤	بناء الزمن فى الرواية المعاصرة	مراد مبزوك ـ ١٩٩٨
٩٥	الاتجاه الملحمى فى مسرح الفريد فرج	[illegible] ـ ١٩٩٨
٩٦	ترويض النص	حاتم الصكر ـ ١٩٩٨

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٤٩٣٤

ISBN — 977 — 01 — 5646 — 9